

10.18132/LFZE.2012.9

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok

besorolású doktori iskola

NŐI ZONGORISTÁK

FALVAI KATALIN

TÉMAVEZETŐ: DR. BATTA ANDRÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2009

Tartalomjegyzék:

ELŐSZÓ	
I. AZ ELSŐ NŐI BILLENTYŰSHANGSZER-JÁTÉKOSOK	4
- Marianna Martines	7
- Haydn és kortársai	8
II. CLARA SCHUMANN	14
- Zenei képzése, avagy a Wieck-módszer	16
- Clara Schumann, az önálló művész	27
- Élete Schumann után	30
- Kortársak, zenésztársak, élettársak	33
- Robert Schumann	34
- Johannes Brahms	38
- Liszt Ferenc	41
III. CLARA SCHUMANN, A TANÁR	50
- Clara Schumann tanítványai	54
- Fanny Davies	54
- Eibenschütz Ilona	55
- Adelina de Lara	57
- Clara Schumann bonyolult személyisége	58

IV. A LEGKEDVESEBB LISZT- TANÍTVÁNY:	
SOPHIE MENTER	65
V. FISCHER ANNIE, A MAGYAR ZONGORAMŰVÉSZNŐ	69
- Kocsis Zoltán visszaemlékezése	72
- Fischer Annie a kritikusok szemével	76
- Mura Péter visszaemlékezése	87
VI. MARTHA ARGERICH	90
VII. Függelék	95
VIII. Bibliográfia	106

Szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, Batta Andrásnak,
hangszeres konzulensemnek, Kocsis Zoltánnak,
valamint Mura Péternek és Benkő Zoltánnak a segítségükért.

Köszönöm az Országos Széchényi Könyvtárnak a kutatás valamint a képek
közlésének lehetőségét.

Köszönöm Máriássy Gergelynek a rengeteg rendelkezésemre bocsájtott lemezt.

Falvai Katalin

ELŐSZÓ

A Philips Classics lemezkiadó bő egy évtizede, 1998-ban készítette el a „XX. század Nagy Zongoraművészei” sorozatát. Mácsai János a Muzsika Hallgatónaplójában írt recenziót a lemezek közül néhányról. Elsőként Clara Haskil felvételeit hallgatta meg, aki négy CD-vel szerepel a gyűjteményben. Majd így folytatja:¹

„...Mivel a sorozattal való ismerkedést éppen Haskilnál kezdtem, az az ötletem támadt, érdemes volna meghallgatni a női zongoristákat. Még mentegetőzni sem akarok a „diszkrimináció” miatt: valóban gyanús, akinek ilyen csoportosításban jut eszébe foglalkozni a témával. De nemcsak én vagyok a bűnös: a 72 zongorista közül csupán tíz a nő – azaz mindössze 14 százalék...”

Valóban elgondolkodtató, hogy az arányok miért alakultak így. A tíz zongoristanő, aki szerepel a gyűjteményben: Martha Argerich, a Bruk és Taimanov kettősből Ljubov Bruk, Ingrid Haebler, Clara Haskil, Myra Hess, Alichia de Larrocha, a Josef és Rosina Lhévinne duóból Rosina, Maria Joao Pires, Rosalyn Tureck, Mitsuko Uchida, Maria Yudina.² Kimaradt például Fischer Annie és Gina Bachauer, akiknek a jelenléte valamelyest csökkentette volna az aránybeli különbséget, de – valljuk be – az igazság az, hogy a koncertdobogókon is hasonló arányban lépnek fel női zongoristák. Megtévesztő persze, ha a zongorista növendékeket, vagy az úgynevezett „verseny-korban lévő” fiatalokat nézzük, hiszen köztük majdnem fele-fele a nők és férfiak aránya. Ám a negyvenes korosztályban hirtelen egyre kevesebb a zongoristanő. Meggyőződésem, hogy ez nem azért van, mert a nőknek kevesebb tehetségük lenne a zongorázáshoz, zenéléshez, vagy kisebb lenne a testi erejük, teherbírásuk.

Második generációs „női zongorista”-ként közeli ismerem a dolgozatcímben foglalt zenészcsoporthoz, annak nehézségeit, buktatóit, és úgy gondolom, hogy az

¹ Muzsika, 2000. október, 43. évfolyam, 10. szám, 43. oldal, Mácsai János: Hallgatónapló.

² Ez összesen 11 női név, de igaza van Mácsai Jánosnak a tízes számmal számolva, ugyanis ezek közül ketten egy-egy páros női tagjai, tehát ők csak félnek számítanak.

arányok illetően alakulásának közvetlen oka nem a zenei szférákban keresendő. Sokkal gyakorlatiasabb akadályok hárulnak a női zongoristák szakmai kibontakozása elé, nevezetesen a család körüli teendők.

A koncertező zongoraművész élete nagyban eltér bármilyen egyéb foglalkozású nőtől. Egy pedagógus reggel bemegy a munkahelyére, délután meg hazamegy. Ugyanígy egy bolti eladó, egy titkárnő, még egy doktornő is, a munka végeztével hazatér, ahol aztán a családdal, gyerekekkel foglalkozhat. Ezzel szemben a zongoraművészi pálya – azon a szinten, amelyről beszélünk – először is rendszeres, koncentrált otthoni felkészülést igényel, amihez elengedhetetlen az elvonultság, nyugalom, valamint a külföldi koncertek, turnék sokszor hetekre, hónapokra távol tartják a művészt a családtól. Ezt bizony nem sokan viselik el hosszútávon, és, mint látni fogjuk, sokan a zongoristanők közül ezen a ponton tűnnek el a süllyesztőben. Ha végig nézzük azon művészek névsorát, akik ebben a dolgozatban szerepelnek, hasonló következtetésre jutunk, még ha itt a kevés számú kivételekről – azokról, akiknek sikerült hosszú távú karriert befutniuk – beszélünk is. Sophie Menternek - a rendelkezésre álló források szerint – nem volt gyermeke, férje is csak néhány évig. Clara Schumann szült ugyan nyolc gyereket, de – mint azt látni fogjuk – mintanyának a legnagyobb jóindulattal sem volt nevezhető, és gyermekeit a dadák és nőrszók hada nevelte. Fischer Annie-nak nem született gyermeke, és férje, Tóth Aladár száz százalékban támogatta, segítette művészi karrierje kibontakozását. Martha Argerichnek három gyermeke van (ma már felnőttek), de ha figyelembe vesszük, hogy életének nagy részében átlagosan minden második-harmadik napon koncertet adott különböző országokban, akkor nem lepődünk meg rajta, hogy a gyereknevelés az ő esetében is elsősorban a nagymamákra, bábiszitterekre és rokonokra hárult. Lelki beállítottság és vérmérséklet kérdése, hogy ezt egy nő hogyan viseli el. Érdekes összefüggés azonban Clara Schumann, Fischer Annie és Martha Argerich között, hogy mindhármuk mögött ott állt egy szülő, aki szelíden vagy erőszakkal, de már óvodás koruktól kezdve a napi rendszeres, több órás gyakorlást egyfajta életformává tette a gyermek számára. Talán ez a kisgyermekkorban kialakult addiktivitás az, ami később képessé teszi ezeket a nőket arra, hogy saját ösztöneik háttérbe szorításával a zongorázást tekintsék mindenek előtt valónak.

A női emancipációval a nők fokozatosan hozzájutottak ugyan a tanulás, az önkifejezés, a különböző, addig csak férfiak által végzett szakmák gyakorlásának

lehetőségéhez, de a megfelelő körülmények biztosítása már nem járt együtt ezen előnyökkel. A férfiaknál más a helyzet: számukra a feleség biztosíthat egy nyugodt családi hátteret, amelyben az új repertoár kimunkálására, a fellépésekre való felkészülésre és a turnék alatti távollétre is van lehetőség. (Megjegyzem, ahogy végiggondolom a számomra legnagyobb férfizongoristák névsorát, arra az eredményre jutok, hogy közülük is csak néhánynak született gyermeke, az arány tehát itt is hasonló. Magányos szakma a zongoristáé!)

Fentiek ismeretében tehát már érthető, hogy míg a zeneiskolákban, konzervatóriumokban, akadémiákon és zenei versenyeken még számtalan fiatal lány vagy nő próbál a zongorista szakma élvonalába kerülni, számuk az évek múlásával arányosan csökken, míg végül eljut arra a bizonyos tizennégy százalékra, amelyről Mácsai János írt.

Vegyük szemügyre tehát most közelebbről ezt a tizennégy százalékot, közülük is részletesebben a XVIII. század néhány kiemelkedő alakját, valamint Sophie Mentert, Clara Schumannnt és növendékeit, Fischer Annie-t és Martha Argerichet!

Az első női billentyűshangszer-játékosok



Gerrit (Gerard) Dou: Hölgy a virginálnál

A dolgozat címe, „Női zongoristák”, provokáló cím, legalábbis szándékom szerint. Hiszen kell- e, lehet- e megkülönböztetni zongoristát a zongoristától, hegedűst a hegedűstől, klarinétost a klarinétostól, neme szerint. Azt hiszem, ma, a XXI. században ez már nem kérdés. De nem volt ez mindig ilyen egyértelmű. Gondoljunk csak Carl Philipp Emanuel Bach „*Damensonaten*” sorozatára, az *à l’usage des Dames* ajánlással, vagy Haydn úgynevezett *hölgysonátái*- ra, bár mindkét esetben mást takar a hasonló elnevezés. Azt azonban bizonyítja, hogy a XVIII. században még mást jelentett nőként a zongorához (csembalóhoz, klavikordhoz) ülni, mint férfiként.

Idézzük fel egy kicsit a kezdeteket! Elsőként magának a zongorának kialakulásáról ejtsünk néhány szót, hiszen már itt is találhatunk utalást arra nézve, hogy a billentyűs hangszerek előtti széket (és persze a klaviatúrát) méltán követeli magának a „gyengébb” nem is.

A húros- billentyűs hangszerek első fennmaradt ábrázolásai a XV. század elejére tehetők. Arnault von Zwolle 1440-ből származó kéziratában említést tesz ilyen hangszerekről, részletes leírást adva működésükről. Fennmaradt egy német hangszer 1490-ből, egy clavictherium, amely a psalterion elve alapján épített függőleges húrozású billentyűs hangszer. 1521 az első fennmaradt csembaló készítésének éve, 1523 pedig az első spinété, amely nevét Giovanni Spinettiről kapta, akinek érdeme a derékszögű virginál feltalálása. A „virginalis” latinul hajadont, fiatal lányt jelent, így a korabeli festményeken és metszeteken gyakran ifjú nők muzsikálnak a billentyűs hangszereken. És ez a kép egyáltalán nem állt messze az igazságtól. A társasági életnek már ekkor is része volt a közös muzsikálás, és műkedvelőként alkalomadtán nők is részt vehettek ebben. Különösen azon családok leánygyermekai részesülhettek zenei képzésben, ahol a családfő maga is muzsikus volt. Az 1700-as év környékén egyre több középosztálybeli család tagjai zenéltek műkedvelő szinten, így megnövekedett az igény a billentyűs hangszerek iránt. Bartolomeo Cristofori ezt az időszakot használta ki újonnan feltalált hangszere, a *gravicembalo col pian e forte* bemutatására, amely már ütős-húros mechanikával működik. Kifejezőkészsége a klavikordéval vetekszik, ugyanakkor megőrizte a csembaló hangerejét, szonoritását. Megszületett a zongora.



Jan Vermeer: Virginálnál ülő hölgy

1725-ben Johann Sebastian Bach két billentyűs darabot írt második feleségének, Anna Magdaléna Bachnak. Ezek voltak az első darabjai az *Anna Magdaléna Bach* sorozatnak, mely később tovább bővült. J.S. Bach mindkét felesége értett valamit a zenéhez, Maria Barbara Bach énekelt, Anna Magdaléna pedig énekelt, zongorázott sőt komponált is. Ez nem véletlen, hiszen maga is zenészcsaládból származott : édesapja udvari zenész és trombitás volt, édesanyja felmenői között is sok muzsikus akadt. A legújabb kutatások rámutattak, hogy amellet, hogy Anna Magdaléna professzionális zenészként működött férje mellett, könnyen elképzelhető, hogy néhány, férje neve alatt ismert darab vagy téma is az ő tollából ered.

Így már érthető, hogy a már említett Carl Philipp Emanuel, Bach első házasságából született fia számára természetes volt, hogy a nők is muzsikálnak, és ki kell őket szolgálni számukra írt kompozíciókkal.

Ezt a vonalat követte Joseph Haydn is, aki mellesleg C.Ph.E. Bach nagy tisztelője volt. Mielőtt azonban rátérnék Haydn nőknek ajánlott vagy komponált

zenéjére, meg kell említenem Marianna von Martinest, aki korának egyedülálló figurája volt.

Marianna Martines (1744-1812)



Marianna Martines

1744-ben született Bécsben, Anna Katharina Martinezként, spanyol nevét apai nagyapjától örökölte. Édesapja Olaszországban élt, ahol megismerkedett az olasz költővel, Antonio Trapassival, aki Metastasio néven írt költeményeket, és korának legmegbecsültebb opera-librettistája volt. Az apa időközben Bécsbe költözött és családot alapított, de Metastasioval egész életén át tartották a barátságot, olyannyira, hogy a gyerekek megszületése után egy házban laktak Bécsben. A kislány, Anna Katharina, (aki nevét később Marianna-ra változtatta, családnevét pedig a helyes kiejtés érdekében Martines-nek írta), már korán érdeklődést mutatott a zene iránt. Szerencséjére, a legjobb tanárok kezébe került, és ehhez még a lábát sem kellett kitennie otthonról. Képzelnünk el egy hatalmas házat Bécsben, a Michaelerplatz-on, ahol a földszinti szobákban az egyik özvegy Eszterházy hercegné lakik, a középső emeleteken a Martinez család, Metastasio és Nicola Porpora, a híres olasz énektanár és zeneszerző, a legfelső emelet hideg padlásszobájában pedig az ifjú Joseph Haydn. Metastasio közbenjárására Nicola Porpora és Haydn elkezdtek a kislány zenei képzését, zongora illetve énekleckéket tartva neki, Marianna pedig gyorsan fejlődött.

Mivel a komponálás iránt is élénk érdeklődést mutatott, Johann Adolph Hasse-nál és Giuseppe Bonno-nál elkezdte zeneszerzés-tanulmányait is. Zenei képzése mellett széleskörű általános nevelésben is részesült, ami a kor elfogadott társadalmi normái szerint szokatlan volt a lányok körében. Anyanyelvi szinten beszélt olaszul és németül, emellett megtanult franciául és angolul is. Már kislányként elbűvölte közönségét (köztük Mária Terézia császárnét) csodálatos hangjával és briliáns billentyűs-játékával. Egy 1927-es tűz során kompozícióinak jelentős része sajnos megsemmisült, de a megmaradt anyagokból képet kaphatunk egyedülálló tehetségéről. 16 éves korából fennmaradt két miséje, melyek egyike, a Nr. 1-es D-dúr a legújabb kutatások szerint Mozart fiataalkori miséjének egyik passzázsát ihlethette. Marianne Martines sohasem ment férjhez, nem szült gyermeket, életét a zenének szentelte. Az utókor számára fennmaradt művei közt található négy mise, két oratórium, több kantáta, billentyűs szonáták, egy billentyűs concerto zenekarral, valamint a klasszikus kor egyetlen, nő által komponált szimfóniája. 1812-ben halt meg Bécsben, korának elismert muzsikusaként.

Haydn és kortársai

A XVIII. században egyre inkább divatba jött Bécsben a házi muzsikálás, s az ilyen alkalmakkor a lányok vagy nők mindig a billentyűs hangszer mellett ültek.³ Ennek legkézenfekvőbb oka az volt, hogy a fortepiano, csembaló stb. mellett ülve nagyjából a társasági normáknak megfelelő pózt vehettek fel, ám a vonósjáték során ettől eltérő, a kor szokásaihoz képest illetlen testhelyzetbe kényszerültek. Manapság már a női nagybőgősökön vagy fagottosokon sem lepődünk meg, abban a korban azonban ez még sokkoló hatású lett volna. Haydn jól ismerte a kor szokásait, ennek köszönhetjük számos gyönyörű művét, melyeket női előadóknak komponált vagy dedikált. De ő nem elégedett meg pusztán a textúrán való finomítással vagy könnyedebbé, nőiesebbé tételével. Notációjában is törekedett arra, hogy igazodjon a majdani előadók képességeihez és igényeihez. Amikor a komponálásban nem jártas, ámde kifinomult ízlésű és technikailag is jó közepes szinten álló műkedvelő hölgyeknek írt, igyekezett úgy lejegyezni a darabot, hogy megkímélje őket az

³ Tudunk ugyan néhány női hegedűsről is a XVIII. századból (a brit Sarah Ottey és Anne Nichol, az ír Catherine Plunkett, az olasz La Diamantina és Tarquinia Molza), de ezek egyike sem volt osztrák, és mindegyikük csak néhány évig lépett fel koncerteken, utána legtöbbjüknek nyoma veszett. Női csellisták pedig még később tűntek csak fel.

improvizált díszítések és kadenciák nehézségeitől, ezért ezeket eleve belekomponálta a darabba. Amikor pedig professzionális, esetleg zeneszerzéssel is foglalkozó előadóra gondolt, teret hagyott az egyéni megnyilvánulásra, az ismétlések igény szerinti kidíszítésére, a kadenciák improvizálására. 1784-ben dedikálja Haydn három szonátáját az egyik Eszterházy hercegnének⁴, ezek jellemző példái a hölgyszonátáknak. Mindhárom két tételből áll, érzelmekkel teli, gyönyörű első tétellel és gyors, szeszélyes zárótétellel. Ehhez a típushoz kell soroljuk a még Bécsben komponált, szintén kéttételes C-dürt, valamint a háromtételes Esz-dürt, amelynek ajánlása ismét egy hölgynek szól, Maria Anna von Genzingernek, akinek kitüntetett szerepe volt Haydn életében. 1750-ben született arisztokrata családból, és amatőr zenészként zongorázott és énekelt. Férje Dr. Leopold von Genzinger, széles körben ismert orvos, aki Eszterházy Miklós herceg háziorvosaként is tevékenykedett. Bécsi otthonukban nagy társasági élet folyt, szalonjukban hetente összegyűltek kamarazenélni. A Haydn és Genzinger né közti első levélváltás 1789-ből való, és az egyik Haydn-szimfónia tételének Genzinger né által írt zongorakivonatára vonatkozik:

„Mélyen tisztelt von Haydn Uram!

Szíves engedelmével bátorkodom megküldeni a nekem oly becses kompozíciójából való szép Andante zongorakivonatát. A kivonatot egymagam készítettem, mesterem minden segítségével. Kérem, ha abban kivetnivalót talál, legyen oly jó, s javítsa ki...”⁵

Haydn postafordultával válaszol:

„Nemes és Nemzetes Nagyságos Asszonyom!

Egész eddigi levelezésem legkellemesebb meglepetése volt ilyen szép kézírásban ilyen jóságos szavakat olvashatnom . De még inkább megcsodáltam a küldött pompás Adagio-tételt, mely olyan sikerült, hogy bármelyik kiadó sajtó alá bocsáthatná...”⁶

⁴ Nevezetesen Maria Hermenegild hercegnőnek, aki az egyik Eszterházy fiúhoz ment feleségül.

⁵ Bartha Dénes- Révész Dorrit: Joseph Haydn élete dokumentumokban, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2008, 113. ol.

⁶ Bartha Dénes- Révész Dorrit: Joseph Hayn élete dokumentumokban, 114.ol.

Így indul tehát a levelezés, és négy évig tartó barátság lesz belőle, ami csak Genzingerné sajnálatosan korai halálával ér véget. Ma is vita tárgya a Haydn-kutatók között, hogy vajon mély baráti kapcsolat fűzte őket egymáshoz, vagy esetleg titkolt szerelmi viszony is szövődött köztük. Egy azonban bizonyos: az asszonyban Haydn lelki társra, támaszra lelt, és őszinte rokonszenvvel viseltettek egymás iránt. Az Esz-dúr szonátát Haydn neki szánta tehát, bár a dedikáció nem egyértelmű. 1790-ben ezt írja Haydn:

„...Magunk között! Tudtára adom Kegyelmednek, hogy a mi Mademoiselle Nanette-ünk⁷ megbízott, írjak Kegyelmednek egy új zongoraszonátát, ami senki más kezébe ne kerüljön. Tartom szerencsémnek, hogy ilyen parancsot teljesíthetek...”⁸

Majd pár nappal később:

„...Tegnapelőtt átadtam a megrendelt szonátát pártfogómnak, Mademoiselle Nanette-nek. Reméltem, hogy ön ezt a szonátát hallani óhajtja tőlem, de mind ez ideig nem kaptam erre vonatkozó utasítást, s még azt sem tudom, megkapta-e Kegyelmed a mai postával. A szonáta Esz-dúr, egészen új, és egyszer s mindenkorra Kegyelmednek szántam. Utolsó tétele éppen az a Menuett és Trio, amelyet Kegyelmed legutóbbi levelében kért. A szonátát már tavaly Kegyelmednek szántam, csak az Adagio készült most hozzá. Ezt különösen melegen ajánlom Kegyelmednek; nagyon sok minden van benne, amit alkalomadtán részletesen elmagyarázok majd. Kicsit nehéz, de érzéssel teli. Nagy kár, hogy Kegyelmednek nem Schanz-féle zongorája van, azon sokkal többet hozhatna ki belőle...”⁹

⁷ Eszterházy herceg új házvezetőnöje

⁸ Bartha Dénes-Révész Dorrit: Joseph Haydn élete dokumentumokban, 134.ol.

⁹ Bartha Dénes-Révész Dorrit: Joseph Haydn élete dokumentumokban, 135.ol.

Egy héttel később írott levelében Haydn odáig merészkedik, hogy azt írja:

„...Azt sajnálom csak váltig, hogy Kegyelmednek nem Schanz-féle zongorája van, azon annyival jobban érvényesül minden. Arra gondoltam, adná Kegyelmed Pepperl kisasszonynak a maga különben nagyon jó hangszerét, s vásárolna magának újat. Szép kezei, s ujjainak fegyelmezett rugalmassága megérdemli ezt és még többet is. Tudom, hogy ebben a szonátában a Kegyelmed zongorájához illett volna igazodnom, de nem ment, mert már egészen elszoktam tőle...”¹⁰

Ilyen figyelmességet is ritkán látni zeneszerzők részéről, hogy nemcsak az előadó személyéhez, hanem még annak hangszeréhez is alkalmazkodik.¹¹

A zongora-ügy végül is valóra vált, Genzingerné megkapta az áhított zongorát, az utókor pedig gazdagabb lett egy csodálatos szonátával.

De Haydn más alkalmakkor is bizonyítja bámulatos alkalmazkodókészségét és figyelmességét, például még az 1770-es évek végén, amikor az Auenbrugger szonáták elkészülnek. Az Auenbrugger kisasszonyok egy bécsi orvos leányai, mindketten kitűnő zongoristák, de a komponáláshoz, improvizációhoz nem értenek, ezért a mester esetükben igen pontos kottázásra törekszik, ugyanakkor megemeli a technikai mércét. Elismerően ír róluk Artaria Zeneműkiadóhoz Bécsbe:

„...Igen fontos számomra, hogy az Auenbrugger kisasszonyok tetszését elnyerjem: játékmódjuk és csalhatatlanul biztos zenei ízlésük a legnagyobb mesterekével vetekszik. Mindketten megérdemelnék, hogy a sajtó útján Európa-szerte megismerjék őket...”¹²

¹⁰ Bartha Dénes-Révész Dorrit: Joseph Haydn élete dokumentumokban, 137.ol.

¹¹ Csak nagyon kicsi betűvel merem megjegyezni, hogy a sorok közt olvasva Haydn agyafűrt gondolkodásának lehetünk tanúi, aki megírta sok remekműve közül az egyiket, de eközben azt sem hagyta figyelmen kívül, hogy egy zongorát jövődöbéli tulajdonosához segítsen.

¹² Bartha Dénes- Révész Dorrit: Joseph Haydn élete dokumentumokban, 59.ol.

Amikor pedig Haydn Londonban van, és megismeri Therese Jansent, ő lesz szonátái címzettje (a két „Londoni”, C-dúr és Esz-dúr koncert-szonátáról van szó). A hölgy ebben az időben 22-25 éves lehet, és Muzio Clementi egyik kedvenc tanítványa Londonban.. Rendkívüli technikájú, magasan képzett művész, mi több, zeneszerzéssel is foglalkozik. A londoni zongorák pedig szélesebb dinamikai skálán mozognak, jobb mechanikával rendelkeznek, mint a bécsiek. Haydn mindezen tényezőket figyelembe véve megalkotja a kései Koncert-szonátákat, talán mondhatom így: tökéletesen testre szabottan. A nyitótételek még látványosabbak, kihasználva a zongorák adta jobb lehetőségeket, a második tételek még drámaibb fordulatokban bővelkednek, a záró tételek pedig az előadó különleges virtuóztatására apellálva az eddigieknél is briliánsabbak.

Ezzel még mindig nincs vége Haydn nőknek dedikált vagy komponált művei sorának, említsük itt még meg a hegedű-cselló kíséretes szonátákat, vagyis zongoratriókat. A Haydn által opuszokba rendezett hat sorozatból egyet nem dedikált a szerző senkinek, a további ötöt azonban egytől-egyig nőknek. Hármat az Eszterházy család egy-egy műkedvelő nőtagjának, egyet londoni barátnőjének, Schroeternének, egyet pedig megint csak a virtuóz Therese Jansennek.

Ugyanígy végignézhetnénk számos zeneszerző életművét, amelyekből darabok tucatjai íródtak zongorista - vagy legalábbis zongorázni tudó - nőknek.

Mert bármennyire is divat lett az arisztokraták után most már a középosztály körében is, hogy a kislányok neveltetéséhez hozzátartozzon a zenei képzés is, (ami legtöbbször a zongoratanulást jelentette), a tényleges zongoraművészi karrier a nők között bizony ritka volt, mint a fehér holló.

Az egy- két kivételtől eltekintve, általában olyan lányok lettek professzionális zenészek, akik valamilyen testi fogyatékkal születtek, például vakon, vagy rendkívül csúnyák voltak. A XVIII-XIX. században egyre több vak zongorista és zongoristanő jelent meg, sőt a zongorahangolás feladatát is sokszor ők látták el.

Jeremy Siepmann *Zongora* című könyvében említést tesz a vak Theresa von Paradis-ról / 1759-1824/ és Josephine Aurnhammerről/ 1756-1820/, aki ugyan remekül látott, de olyan csúnya volt, hogy ijesztgetni lehetett vele. Mindketten zongoraművészek és komponisták is voltak , utóbbi Mozart jó ismerőse, tanítványa és kamarapartnere. Mozart neki írta, és vele mutatta be kétzongorás D-dúr szonátáját, de nem mulasztotta el megjegyezni egyik levelében a hölgyről:

„...Oh, rémisztó még ránézni is! Ha egy festő az élő Ördögöt
magát akarná megmintázni, az ő arcát kéne választania!
Oly borzalmas, oly utálatos és oly piszkos!...”¹³

Nem kellett azért feltétlenül ijesztően kinézniük azoknak a nőknek, akik a zongorázást akarták hivatásukul választani. Az utóbbi években egyre több adat kerül napvilágra olyan kiváló művésznőkről, akiknek ideig-óráig sikerült megkapaszkodniuk a koncertdobogón és a közönségnek sem kellett becsukott szemmel hallgatnia az előadást. Ezek túlnyomó többsége azonban már a XIX.

századból való. A XVIII. században elvétve találunk rá példát. Bár a zongorista növendékek között még szinte több a lány, mint a fiú, az arány a 20-30 éves korosztályban megváltozik, mi több, a nők aránya elenyésző. Ez általában a nők férjhezmenetelével hozható összefüggésbe. Bármennyire felfelé ívelő zongorista karriert tudhattak is magukénak a lányok akár már gyermekkoruktól kezdve, az esküvő után általában eltűntek a süllyesztőben.

Erre az első és talán legjobb ellenpélda; az első olyan nő, aki hosszú életén át végig Európa koncerttermeinek ünnevelt művésze volt, az első zongoraművésznő, aki házassága után csak még nagyobb lendülettel vetette bele magát a koncertturnék rengetegébe, az első, akinek hírneve és elismertsége a maga korában még zseni férjét is megelőzte : **Clara Schumann**.

¹³ Jeremy Siepmann: The Piano

CLARA SCHUMANN**Clara Schumann. OSZK Kt.**

Talán azt mondhatjuk, Clara Schumann volt az első olyan turnézó zongoraművésznő, aki egész életén keresztül hű maradt hivatásához. Már kislánykorában hosszú és fárasztó koncertkörutakra vitte apja, és ez az életforma valósággal szenvedélyévé vált. Robert Schumannnal való kapcsolatában ma már csak találgathatunk, melyikük hozta a nagyobb áldozatot, melyiküké a mártír-szerep. Tagadhatatlan tény azonban, hogy Clara Schumann már tízes éveiben olyan hírnév övezte, amelyre csak a legnagyobbaknál találunk példát. Számos zenemű és irodalmi alkotás ihletője volt, festmények sora született róla, verseket írtak hozzá. Az egyik, Schumann szerint a legszebb ilyen alkotás Franz Grillparzer poémája, melyet Clara 1838 januári bécsi koncertje után írt, „Clara Wieck és Beethoven” címmel:

„A mágus léttel, világgal betelt,
 Varázsát zordan lakatolta
 Felnyithatatlan gyémántládikóba,
 S kulcsát tengerbe dobva holt.
 És rajzanak derék buzgólkodók.
 Hiába! A zár szerszámon kifog,
 És mesterével nyugszik a varázs.

Parton játszódo pásztorivadék
 A kontár hajszára veti szemét,
 Csupa érzék, s nem eszmél, hisz leány,
 Fehér ujjával a habokba nyúl,
 Fogja, kiemeli, megvan. –A kulcs!
 Felszökken, a szíve ver hevesebben.
 A ládikó, mint szempár vele szemben.
 Illik a kulcs, nyíl a fedél. A szellem
 Mind kiszáll s alázattal meghajol
 És a szépséges, makulátlan úrnő
 Habkezeivel játszva rendelkezik.”¹⁴

Röviden összefoglalt életrajza a következő:

Clara Schumann 1819 szeptember 13-án született Lipcsében. Édesapja Friedrich Wieck, zenetanár, édesanyja Marianne Tromlitz, énekes és zongorista. A szülők nyolc év házasság után elválnak, s az apa, aki már lánya születése előtt kijelentette, hogy nagy muzsikust csinál belőle, feltételként szabja, hogy a kislányt öt éves korában magának követeli a zenei képzés megkezdése érdekében. Kilenc évesen nyilvános koncerten játszik, tizenegy évesen önálló koncertet ad, tizenkét évesen indul első koncertturnéjára. Rendszeresen fellép a zongora-, hegedű-, ének-, lapról olvasás-, ellenpont-, zeneszerzés tanulmányok mellett. Zongoradarabjai kiadásban is megjelennek. 1840 szeptember 12-én apja tiltakozása ellenére összeházasodik Robert Schumann-nal. 1844-ben Drezdába költöznek, majd 1850-ben Düsseldorfba. Összesen nyolc gyermekük születik, Marie (1841), Elise (1843), Julie (1845), Emil (1846), Ludwig (1848), Ferdinand (1849), Eugenie (1851) és Felix (1854). 1853-ban Johannes Brahms érkezik néhány művét bemutatni a Schumann családdhoz, akikkel életre szóló barátságot köt. 1854-ben Robert Schumann öngyilkossági kísérlete után

¹⁴ Claude Samuel: Clara S. 143. ol.

az endenich-i klinikára szállítják, ahonnan nem jön ki többé. 1857-ben Clara Berlinbe költözik, ahol tanít, koncertezik és Robert Schumann műveit és leveleit szerkeszti kiadásra. Németországon kívül 38 koncertturnén játszott. 1896 május 20-án halt meg Frankfurtban.

Zenei képzése, avagy a Wieck-módszer



Gustav Kietz: Friedrich Wieck zongoraleckét ad lányának, Clara-nak

„...Őn volt az első, aki megtanította a fület hallani, aki kezeimbe véste a törvényszerű szabályokat és a logikus rendet, s aki a tehetségemet az öntudatlanság homályából a tudatosság fényére kivezette.”¹⁵

Fenti szavakat Hans von Bülow vallotta egykori tanáráról, Friedrich Wieck-ről.

Wieck korának elismert pedagógusa volt, hírneve Európa számos országába eljutott. Növendékek tucatjai özönlöttek hozzá, hogy elsajátítsák gondosan kidolgozott módszerének alapjait. Wieck első számú növendéke azonban lánya, Clara volt.

Apja valójában az ő számára állította össze azt a széleskörű zenei képzést nyújtó, technikai- és hallás-gyakorlatokkal, improvizációval és komponálással kiegészülő

¹⁵ Alan Walker: Liszt Ferenc 2. A weimari évek 1848-1861, 173. o.

fejlesztő-tréninget, amit aztán bizonyos mértékben más növendékeinél is használt, kisebb változtatásokkal. Wieck egyébként az angol iskolának és mindenekelőtt Muzio Clementinek követője volt. A képzés ötévesen napi tizenöt perc skálázással indul, majd fokozatosan növekszik az idő. Rövid kadenciák improvizálása domináns – szubdomináns - tonika akkord-kapcsolatokban, később a domináns-szeptim akkord használata. Ezeket Wieck minden hangnemben megkövetelte, masszívan megalapozva ezzel a gyerekek improvizációs képességét és összhangzattani tudását. Ezután kisebb, bonyolult futamokat mellőző darab memorizálása következik. Czerny, Cramer, Haslinger művei, köztük egy „Négykezes koncert vonósnégyes kísérettel”. Iskolába mindösszesen másfél évig jár, otthon tanítják meg a legszükségesebb dolgokra. Nyolc éves, amikor ezt írja anyjának¹⁶ : „...kedves jó atyám egy szép hosszú zongorát rendelt nekem Bécsből, Steintől, mert jól tanulok, el tudom énekelni Spohr dalait a saját zongorakíséretemmel, és mert nem ütöttem mellé a zongoraversenyben.¹⁷” Ebben az időben már nemcsak zongoraleckéket vesz, hanem ének (Johann Aloys Miksch), hegedű (Prinz) összhangzattan (Christian Theodor Weinlich) és zeneszerzésóra (Heinrich Dorn, Carl Gottlieb Reissiger) is jár.

„Úgy vélem, Clara leányom ügyes zongorista lesz; billentése és játéka már most megfelelő, van érzéke az előadás művészetéhez, jó füle van, igazi zenei tehetsége és nagyszerű memóriája. A zongorahangjának a színe is szépülhet még, hála az egyre javuló hangszereknek és talán, megjegyezhetem, hála apja tanításának.¹⁸”-írja Wieck elégedetten. Elkezdődnek az első házikoncertek, ahova a lipcsei zeneértők köréből hívnak közönséget. Szokásos levele anyjának: „Mozart Esz-dúr zongoraversenyét játszottam, amelyet már te is előadtál ; jól ment, nem akadtam meg, csak a kadenciában volt egy kis hiba, mert háromszor kellett egy kromatikus skálába belefognom. Nem izgultam, de a taps zavart.” Kilenc éves, amikor Carus, a lipcsei orvosi egyetem professzora és felesége meghívják egy estélyre, ahol Hummel Op. 96-os Trióját adja elő. Itt találkozik először Robert Schumannnal, aki pár hónappal

¹⁶ Clara Schumann gyermekkorától kezdve írta naplóját, ezért az utókor számára számos gondolata, megjegyzése, beszámolója fennmaradt. Claude Samuel ez évben megjelent könyvében, *Belia Anna fordításában számtalan naplórészlet megjelent. Jelen fejezetben - úgy gondoltam – karakterének árnyaltabb bemutatását segíthetik a tollából való, szó szerinti idézetek, ezért gyakran hívtam segítségül saját szavait, ha csak egy-egy mondat erejéig is. Az írásképet azonban nem akartam széttörödni az állandó karakterváltásokkal, így itt a rövidebb idézeteket a szövegbe olvastottam.*

¹⁷ Claude Samuel: Clara S. 27.ol.

¹⁸ Claude Samuel: Clara S. 28.ol.

később anyjának azt írja, hogy hallotta Clarat, „Lipcse legjobb zongoristáját”. 1828 október 20-án először játszik a Lipcsei Gewandhausban. Ebben az időben még nem volt szokásban a szólóest, (ez Liszt újítása volt), sőt a kotta nélküli játék sem. A századforduló körüli időszakig mondhatni az volt a különleges, ha valaki fejből játszott. Clara így csak Kalkbrenner op. 94-es Variációit játszotta apjának egy másik növendékével, Emilie Reicholddal. „Minden rendben ment. Nem ütöttem mellé, és nagyon megtapsoltak.”¹⁹ – írja Clara, és a kritika : „ Külön örültünk, hogy hallhatjuk a tehetséges kilencéves zongoristát, Clara Wiecket, aki Emilie Reichold társa volt a Négykezes variációkban, amelyet Kalkbrenner a Mózes című opera egy indulójára írt. Clara Wieck édesapja arról ismert, hogy sokat tud a zongorázásról, és ismereteivel lelkesen szolgálja a művészetet. Kiváló irányításának hála, leánya már most nagy reményekre jogosító pianista.”²⁰ Schumann egyébként, mint a Wieck –ház lakója²¹, elborzadva írja le Wieck – papa módszereit. Tanúja volt, amikor Alwint, Clara öccsét apja brutálisan megverte. „ Raro mester”²² gonosz egy alak. Alwin hibásan játszott: » Haszontalan! Haszontalan! Hát így szerzel örömet apádnak? « És az a mód, ahogyan a földre dobta, és ahogyan a haját húzta, ahogyan ő maga is reszketett, meg-megtámolyodott, hogy le kellett ülnie, összeszednie az erejét, majd újrakezdte, pedig ő maga is alig állt a lábán, és újra ledöntötte áldozatát, a gyerek meg zokogva könyörgött, hogy adja vissza a hegedűjét – játszani akart, játszani!, hát azt képtelen vagyok leírni...És mindennek a tetejébe Zilia²³ mosolygott, majd nyugodtan a zongorához ült, és egy kis Weber-szonátát játszott. Vajon emberi lények közt vagyok?²⁴ Itt jegyzem meg, hogy a kis Claráról feljegyezték, hogy 5-6 éves koráig nem beszélt, sőt nem reagált a hozzá intézett szavakra sem. A fentiek ismeretében könnyen elképzelhető, hogy hasonló trauma érhetette korai éveiben. Az említett Gewandhaus-beli koncert után Wieck ismét rohamot kap. „, Apám, aki régóta hiába remélte, hogy megjavul a magaviseletem, ma megint szóvá tette, hogy továbbra is lusta, nemtörődöm, rendetlen, makacs és engedetlen vagyok, és rosszul zongorázom, rosszul tanulok. Olyan rosszul oldottam meg Hüntent op. 26-os Variációi-t, az első részt egyáltalán nem gyakoroltam ki, hogy a szemem láttára darabokra tépte a kottát; úgyhogy mostantól fogva egyetlen órát sem szentel nekem, skáláznom szabad csak,

¹⁹ Claude Samuel: Clara S. 31.ol.

²⁰ Claude Samuel: Clara S. 31.ol.

²¹ Robert Schumann szintén Friedrich Wieck tanítványa lett, s hosszú ideig náluk is lakott.

²² Friedrich Wieck Schumannék által kitalált titkos neve.

²³ Clara

²⁴ Claude Samuel: Clara S. 20.ol.

Cramer-etüdöket és Czerny-trillákat játszom, semmi más.²⁵”-írja a kilencéves kislány. „Megígértem, hogy jó leszek.” Erre tovább folytatódnak az órák. Felfedezik Chopint, op. 2-es variációit Clara repertoárjára veszi. Clara már komponált néhány darabot, négy polonézt, *Capricciók keringő formában* című op. 2-es művét. Wieck a lány szellemi nevelését is szem előtt tartja : nyelvtanár jár a házhoz, és, ha szabad idő akad, operába, hangversenyre, színházba járnak. 1829-ben, amikor Paganini Lipcsében koncertezik, Wieck elviszi hozzá Clarát, aki egyik saját polonézét játssza a virtuóznak. Paganini elég érzékenynek és tehetségesnek tartja a kislányt ahhoz, hogy művész legyen. Egyetlen megjegyzése, hogy ne izegjen-mozogjon annyit a hangszernél. (Két évvel később egyébként, amikor Paganini és Wieckék is Párizsban koncerteznek, Paganini vendégművésznek hívja a kislányt saját koncertjére.) Lassan eljön az ideje az első nagy turnénak : 1830 márciusától egy hónapig Drezdában koncerteznek. Wieck levelei beszámolnak a nagyon kedvező fogadtatásról. Clara a zeneszerzés-tanulmányok részeként improvizációt is tanul – abban az időben ez még, nagyon helyesen, hozzátartozott a zenei képzéshez, hangszergyakorlathoz. Ennek nagy hasznát is veszi. A drezdai közönséget például elbűvöli a *Portici néma* témáira rögtönzött variációival. Ő maga azonban nem mindig elégedett , ahogy Wieck beszámol róla : „ Tegnap nagyszámú közönség előtt játszottunk együtt, és bár a zongora nagyon nehéz járású volt, Clara a lehető legjobban adta elő Herz *Variációi*-t. A végén a közönség tapsolt. Akkor Clara fölállt, nyugodtan és ünnepélyesen azt mondta : *Önök tapsolnak, pedig tudom, hogy nagyon rosszul zongoráztam.* És könnyekben tört ki.²⁶” Lipcsében ezután következik az első igazi, nagy szólóest, mely, a kor divatjának megfelelően vendégművészekkel is kiegészül. Henriette Grabau énekesnő Clara egyik dalában közreműködik, Heinrich Dorn és két lipcsei zongorista Czerny op. 230-as Négyzongorás versenyművében, és színpadra lép az apa is a „*Románc zongorára és fizharmónikára*” című darabban. Clara előadja „*Változatok saját témára*” című művét is. Az Allgemeine Musikalische Zeitungban kedvező a fogadtatás : „...Mind játékával, mind saját kompozícióival egyöntetű elismerést váltott ki, és nagy tapsvihart aratott....²⁷” Két hónap múlva megint Drezdában turnéznak, Clara ezúttal zenekarral is játszik. 1831 szeptember 25-én Párizsba indulnak, de Wieck ügyes szervezőképességének köszönhetően az útba eső

²⁵ Claude Samuel. Clara S. 66.ol.

²⁶ Claude Samuel. Clara S. 72.ol.

²⁷ Claude Samuel. Clara S. 73.ol.

városokban Clara mindenhol koncertet ad. Weimar, Erfurt, Gotha, Arnstadt, Kassel, Frankfurt am Main, Darmstadt. Útközben Wieck minden ismeretségét kihasználja, hogy a kislány a legjobb helyeken, legjobb körökben játszhasson. Régi barátjának, a zeneszerző Spohnnak is bemutatja lányát a következő szavakkal : „Elmondhatom, hogy Clarat mindig Field iskolájának elvei szerint dolgoztattam, amelyek nagyrészt az úgynevezett bécsi iskolát is meghatározzák, de nem hagytam figyelmen kívül a pikáns és frivol francia iskolát sem.”²⁸ Clara zongorázik, többek közt Chopin Variációit, a híres zeneszerző pedig a következő ajánlással bocsájtja útjára :

„ Az ifjú művésznő apjának kérésére örömmel nyilvánítom ki ezekkel a sorokkal is, hogy mennyire nagyra tartom Clara Wieck rendkívüli tehetségét. Napjainkban nem ritka, hogy egy hasonló korú gyermek nagy technikai jártasságra tesz szert, ez azonban soha nem párosul, mint az ő esetében, az interpretáció elmélyültségével, a pontos dallamvezetéssel, a sötét és világos hangszínek megválogatásának tökéletes biztonságával...Játéka messze fölötte áll az átlag csodagyerekekének.”²⁹ Mert a kor és a közönség igénye termelte a csodagyerekeket. Clara két nagy riválisa Anna Belleville és Leopoldine Blahetka volt. Előbbi francia- német származású Cherny-tanítvány, Harold Schonberg szerint még Beethoven érdeklődését is felkeltette. Utóbbi Bécs mellett született, Moscheles és Kalkbrenner tanítványa, és felnőttként is a zenei pályán maradt. Schumann anyjának így ír erről : „...Az ismert név –hidd el – a győzelem fele. Mégis minden férfivirtuóz előtt két leánynak nyújtom a pálmát: Belleville-nek és Clara-nak. Nos, az utóbbi, aki, mint mindig, bensőségesen csüng rajtam, most is a régi –vad és álmodozó -, futkározik, ugrándozik, játszik gyermekmódra, közben pedig a legmélyértelműbb dolgokról cseveg. Öröm látni, hogy szíve és szelleme miként fejlődik egyre gyorsabban, mint a szirmonként bontakozó bimbó...”³⁰ A sajtó is állást foglal a három lány tehetségét illetően : „ Clara nemcsak hasonló, hanem, ha lehet még fokozottabb eleganciával és könnyedséggel játszik, mint a két híres zongorista, Belleville és Blahetka – ugyanis rendkívül magától értetődően és kifinomultan, egyszersmind nagyszerű stílusban adja elő a legnehezebb műveket is, köztük olyanokat, melyeknek tökéletes előadását mostanáig lehetetlennek találták -, de kellemesen lep meg bennünket saját, finom,

²⁸ Claude Samuel. Clara S. 76.ol.

²⁹ Claude Samuel. Clara S. 77.ol.

³⁰ Schumann. A zeneszerző élete leveleiben, összeállította Jemnitz Sándor, Zeneműkiadó, 1958, 179.ol.

bájos és többnyire eredeti szerzeményeivel is. Ráadásul Clara Wieck nem üvegházi virág; semmi erőltetett nincs benne; rendkívüli tehetsége zenei génuszából fakadó korai kiteljesedés.³¹” Megérkeznek Párizsba. Wieck azonnal elkezdi felkutatni a kínáló lehetőségeket, kapcsolatokat, köztük a körülrajongott Meyerbeert. Kapnak is két jegyet az *Ördög Róbert* bemutatójára. Kalkbrennerrel is találkoznak, aki keresett zenepedagógus, és nemrég indította „felsőfokú zongoraképzését” nyolc hellyel, mely négy fiú és négy lány részére van fenntartva. Ő maga zeneszerző és zongorista. Wieck rajongva beszél zongorázásáról és pedagógiájáról, ő is ezt az utat követi. Amikor Kalkbrenner megemlíti, hogy nem szereti a német stílust, Wieck ezt válaszolja: „Arra kérem, velem tegyen kivételt, mert én vagyok ennek az előadásmódnak a legnagyobb ellensége. Jól ismerem Field stílusát, lányom és a többi növendékem képzésében azt követtem.”³² Clara zongorázik, Kalkbrenner „nagyszerű tehetség”-nek nevezi. Kalkbrenner ezután felkarolja a kislányt és megpróbál koncertlehetőségeket biztosítani neki, de leginkább csak előkelő házak szalonjaiba sikerül belépőt szereznie, ahol Clara bemutathatja zongoratudását. Pleyeléknél házimuzsikálást rendeznek, ahol nem kisebb személyiségekkel találkoznak, mint Chopin, Mendelssohn és Liszt. Az időszak nem kedvező: kolerajárvány pusztít a városban, a koncerttermek üresek. Paganini (akivel már korábban megismerkedtek és hallotta Clarát játszani) éppen a városban koncertezik, meghívja a kislányt egyik koncertjére vendégművészként, de az utolsó pillanatban a virtuóz megbetegszik, így elmarad a koncert. Wieck utolsó lehetőségként reklámhadjáratba kezd, meghívókat küld szét a városban Clara utolsó koncertjére, melyekhez jegyeket mellékel. A közönség így is minimális, pedig a híres Wilhelmine Schröder-Devrient vállalta el a vendégművész szerepét. Clara itt játszik először kívülről, mi több, improvizál is. Wieckék pár nap múlva megelégedik a párizsi életet, és hazaindulnak.

Wieck módszere minden apró részletében kidolgozott volt, a mai sportolókéhoz hasonlóan. Gyakorlatilag napi edzésekből állt, mellette Wieck megkövetelte a testmozgást is. A rendszeres turnék pedig az „edzőtábor” szerepét képviselték, valamint új kapcsolatok létesítésére is kiválóan alkalmasak voltak. 1835-ben Clara megírja op. 7-es *Zongoraversenyét*, amit a lipcsei Gewandhaus közönsége ismerhet meg elsőként, a szerző tolmácsolásában. Ezen a koncerten hangzott el Mendelssohn

³¹ Claude Samuel. Clara S. 38.ol.

³² Claude Samuel: Clara S. 86.ol.

Capriccio Brilliant-ja is, valamint Bach *Háromzongorás versenymű*-ve, Clara Wieck, Mendelssohn és Luis Rakemann szólójával. A kor szokása volt valamilyen érdekességgel felhívni a közönség figyelmét a koncertműsorra, korabeli hangversenyek programjában gyakran találunk két-, három-, nemritkán négyzongorás versenyműveket, de divat volt a hat-,nyolc-,tizenkét kezes is. Clara mindennapi gyakorlása az akkoriban divatos szerzők - Herz, Pixis, Thalberg, Henselt- művein kívül Mozarttal, Beethovennel és Bach-al egészül ki, valamint Chopin műveivel, köztük az *f-moll zongoraverseny*-el. Bach művet valószínűleg nem sokat játszott, a koncertműsorokból ítélve zömében ugyanazt az egy fugát játszotta mindig. Emellett azonban szívesen játssza Schumann frissen elkészült műveit, a *fisz-moll szonátát*, a *Toccata* -t és a *Karneval*- t. Koncerten egyelőre azonban még nem játszhatja ez utóbbiakat, mert Wieck szerint a közönség még nem érett rá. Egyik koncertműsora abból az időből az alábbi műveket tartalmazta :

Pixis : Zongoraverseny, op.100, II. és III. tétel

Bach : Cisz-dúr fuga

Beethoven : Appassionata szonáta III.tétel

Chopin : Egy etüd, egy Nocturne

Herz: Bravour-variationen

Ez a műsor több kérdést is fölvet. Az első, hogy lehetséges-e az, hogy egy koncertműsorban bizonyos daraboknak csak részletei csendüljenek fel, például egy szonáta egy vagy két tétele. Erre azonnal igennel válaszolhatunk, hiszen korabeli koncertműsorokat nézve bizony nem ritka, sőt, mondhatni általános gyakorlat volt ez. A második kérdés a műsoridő. A fenti darabok tiszta játékidéje nem több harminc percnél. A mai, gyakran két-három órára nyúló hangversenyekhez (akár szóloestekhez) viszonyítva ez valóban rövidnek tűnik, de csak a közönség reakcióján tudnánk lemérni, melyik a szerencsésebb gyakorlat. A harmadik szembeötlő dolog pedig a zongoraverseny szerepeltetése, zenekarról ugyanis nem esik szó a műsorban. Elképzelhető, hogy második zongora kísérettel adták elő, ebben az esetben azonban még mindig ott a kérdőjel, hogy ki játszotta a zenekari szólamot. Korábbi koncerteken is szerepelt már a programban versenymű, sokszor olyan, kislétszámú közönséget feltételező helyszíneken, ahol egy zenekari apparátus vagy akár egy második zongora jelenléte szinte elképzelhetetlen. Lehetséges volna, hogy ilyen

esetekben a *Concerto* előadása kizárólag a szólóstimmmre szorítkozott? Gyanítom, hogy erre is volt példa.

Mindenesetre az utazások menetrendszerűen követik egymást. A soron következő egy észak-németországi turné. Berlin, Hamburg és Bréma. Marianne Bargiel, született Tromlitz, Clara anyja Berlinben él második férjével. „Asszonyom, elhoztam önhöz a lányát³³”-mondja Wieck. Clara előtt pedig kezd világossá válni, mi is volt szülei válásának elsődleges oka. Wieck ugyanis már házasságuk elején feketén-fehéren kinyilatkoztatta azon véleményét, miszerint a zongorista Marianne-nak ezentúl a konyhában van a helye. Nem kizárt, hogy ennek felismerése is hozzájárult ahhoz, hogy Clara házassága után is szinte görcsösen ragaszkodott a pódiumhoz.

Berlinben anyjával remekül megértik egymást, de az általános fogadtatása gyanakvó. Az első hangverseny után azonban eloszlik a rosszindulat, sőt, hatalmas ovációban van része. „Győzelem! Siker! Clara tegnap este szenzációs volt...Földbe tiportuk az ármánykodókat. A közönség döntött – és még hogy! Még Paganinit sem fogadták ekkora lelkesedéssel.³⁴” –hangzik Wieck kommentárja. Nyolc koncert egymás után. A kritikusok is lelkesek. Dicsérik Clara zongorázását, saját kompozícióiról pedig egyenesen szuperlativuszokban beszélnek. Hamburgban három koncertet ad, Brémában is többször színpadra lép az ott töltött tíz nap alatt. Hazaérkezve ismét szólóestet ad a Gewandhausban, ahol most már rendszeresen fellépő művész. És Clara még csak tizennyolc éves. A koncertkörutak gyakran öt-hat hónapig is tartanak (legtöbbször lovaskocsin utaznak), és igen fárasztóak. Wieck hadvezér módjára stratégiákat gyárt. Észak –Németország meghódítása után Bécsset támadják. 1837 október 15-én indulnak. Az első, prágai koncert műsora:

Henselt : Andante és Allegro

Henselt: Variációk egy Donizetti témára

Tomasek: Rapszódia

Chopin: Egy etüd, egy Nocturne

*Clara Wieck: Variációk Bellini A kalóz című operájának
kavatinájára*

³³ Claude Samuel: Clara S. 125.ol.

³⁴ Claude Samuel. Clara S. 127.ol.

A Konzervatórium nagytermében tizenháromszor tapsolják vissza. Egy hét múlva újabb koncert. Moritz Gottlieb Saphir, Jean Paul³⁵ követője epigrammát ír hozzá, Johann Heinrich Schramm arcképet fest róla. Bécsbe érve Wieck megtudja, hogy a város zenei életének központja bizonyos Pereira bárónő szalonjában van. Wieck megkönnyebbülten veszi tudomásul, hogy meghívást kaptak a grófnőtől. Így már minden kapu nyitva áll előttük. „Bécs eldönti majd, hogy a szerény fiatal zongoraművésznő, akit Németországban Liszttel és Chopinnel egy sorban emlegetnek, mérhető-e Thalberghez.”³⁶ írja a kritika. Thalberg a kor ünnevelt virtuóza, akivel Liszt nemrégiben mérte össze tudását Párizsban. Wieck a győztesek magabiztosságával írja : „Clarat szinte mindenki jobbnak tartja, mint Thalberget....Mert ő Thalberg és Henselt egyszemélyben, még Thalberg saját műveit is jobban adja elő, mint a szerző maga.”³⁷ Majd : „Teljes győzelem Thalberg felett. Clara lett a divat, őt követi mindenki.”³⁸ Clara hatszor játszik a Musikvereinenben, több estét ad a Burgtheaterben és más helyszíneken. Schumannnak így ír: „Tegnap végre eljött az annyira várt nap- mely valószínűleg döntő lesz a jövőmre nézve. Képtelen vagyok leírni, mekkora sikert arattam.”³⁹ Ez az első Musikvereinbeli koncertre vonatkozik. A második után Wieck lelkesen tudatja: „Clara megváltoztatta Bécs viszonyát a zongorázáshoz...Bécsben eddig nem történt meg, hogy kétszer játsszanak el egy Bach-fűgát.”⁴⁰ A közönség soraiban nyolcszázan tolonganak, amikor Clara Beethoven *Appassionata szonátáját* játsza. A XIX, század közepe az az időszak , amikor a bécsi és párizsi közönség a virtuózok játékára kíváncsi. Már-már sportteljesítményként nézik-hallgatják a hangversenyeket, ahol a művészek ringbe szállnak egymás ellen. A *Neue Zeitschrift für Musik*-ban jelent meg az alábbi cikk:

„Liszt a szenvedélyes deklamáció; Thalberg a végsőkig kifinomult elmélkedés: Clara Wieck, a természetes áhítat; Henselt az igazi német líraiság...Hibátlan előadás: 1. Thalberg, 2. Clara W., 3. Henselt,4. Liszt. Improvizálás: Liszt, Clara W. Érzelem és szenvedély: Liszt, Henselt, Clara, Thalberg. Művészi elmélyültség: Liszt, Clara. Óriási génusz: Liszt Fesztelenség: Thalberg.

³⁵ Schumann kedvenc költője, aki ifjú éveiben példaképe volt.

³⁶ Claude Samuel: Clara S. 146.ol.

³⁷ Claude Samuel: Clara S. 146.ol.

³⁸ Claude Samuel: Clara S. 146.ol.

³⁹ Claude Samuel: Clara S. 146.ol.

⁴⁰ Claude Samuel: Clara S. 146.ol.

Mesterkéeltség: Henselt. Példátlan eredetiség: Liszt. Befelé figyelés: Clara. Blattolás: Liszt, Thalberg, Clara. Sokoldalú tehetség: Clara, Liszt, Thalberg, Henselt. Zenei intelligencia: Thalberg, Henselt, Clara, Liszt. Zenei ízlés: Liszt, Thalberg. Billentéstechnika: Thalberg, Henselt, Clara, Liszt. Merészség: Liszt, Clara. Önimádat: Liszt, Henselt. A társak érdemeinek elismerése: Thalberg, Clara. Egy mű jellegének saját személyiségtől független tolmácsolása : egyikük sem. A kottabeli metronómszám –előírások betartása: egyikük sem. Igény az eszményi megvalósítására: Thalberg és Clara. Tisztaság: 1. (a hangszíné) Thalberg, Clara és Henselt; 2. (az előadásé): Liszt, Thalberg, Clara. Zongorázás közben nem nem grimaszol: Thalberg és Clara. Liszt a francia romantikus iskola képviselője. Thalberg az olasz Vonzerő képviselője. Henselt és Clara a német érzés.”⁴¹

Clara írja Schumannnak: „Vannak pillanatok, mikor nem értem, mivel váltottam ki ekkora lelkesedést az emberekből - nem zongorázhattam túl rosszul, ha Thalberg után mindjárt engem tisztelnek meg ennyire.”⁴² Clara megkapja a „Kaiserlich-königliche Kammervirtuosin” címet, melyet eddig csak heten viselnek, köztük Paganini és Thalberg. Van ugyan néhány kritikus, akit Wieck kisasszony nem tudott levenni a lábáról, és azt állítják, hogy Clara nem tud Beethovent játszani, de a kialakult rajongótábor már biztos bázis, bármikor visszatérne Bécsbe. Utolsó koncertjén valódi virtuóz-műsort állít össze; Thalbergtől és Liszttől is játszik, tizenháromszor hívják vissza a színpadra. Schumannnak mentegetőzik: „Lehet, hogy nem érted ennek a közönségnek a lelkesedését, mert végül is művészként alig ismersz. De ne hidd, hogy ez rosszlesik nekem, sőt, ellenkezőleg, boldog vagyok, mert nem a tehetségem miatt szeretsz, hanem- mint ahogy egyszer egy cédulára felírtad: »Nem azért szeretlek, mert nagy művész vagy, nem; hanem azért, mert olyan jó vagy«...”⁴³

Kora tavasszal, mire a turné véget ér, Bécsben a Paganini-kalap és a Liszt-tubákszelence mellet divatba jön a Wieck-torta. De Clarának fogytán az ereje, Schumannnak önti ki a lelkét: „Mikor te este tíz órakor beülsz Poppéhoz, vagy hazamész, nekem, szegénynek társadalmi kötelezettségeim vannak, és azért zongorázom embereknek, hogy néhány kedves szóval illessenek, és egy csésze

⁴¹ Claude Samuel: Clara S. 147.ol.

⁴² Claude Samuel: Clara S. 148.ol.

⁴³ Claude Samuel: Clara S. 149.ol.

meleg vízzel kínáljanak, mielőtt tizenegy és éjfél közt holtfáradtan haza nem érek; akkor iszom egy korty vizet, lefekszem, és arra gondolok: vajon különbözik-e a művész a koldustól. Pedig a művészet csodálatos adomány. Mi lehet annál szebb, mint érzelmeinket megszólaltatni?⁴⁴”

A fárasztó hónapok után Wieck azonban úgy dönt, mégsem mennek haza pihenni, hanem folytatják a turnét. Épp elindulnának, mikor hírért veszik Liszt Bécsbe érkezésének. Kölcsönös a csodálat Liszt és Clara között (bár ez hamarosan változni fog), Clara bevallja, hogy kis nebulónak érzi magát Liszt mellett. „Csak az vigasztal, hogy elképzelésem szerint amatőrként még foglalkozhatom később művészettel, hogy adhatok zongoraleckéket, és nem leszek többé a nagyvilágé. Csak a tiéd leszek, te leszel a közönségem.”⁴⁵-írja Schumannnak. És hozzáteszi Liszt véleményét a *Karnevál* –ról: „Óriási tehetség, ez az egyik legnagyobb mű, melyet ismerek.”

A bécsi turné folyamányaként Clara Wieck-et a „Musikfreunde” tagjai közé is beválasztják. Lipcsében szokásos Gewandhausbeli koncertje után ismét Párizsba indul, ezúttal apja nélkül. A menedzser hiánya azonban rányomja bélyegét a turnéra. Visszhangja nem a megszokott, bár sikereket azért elkönnyvelhet. „1839. április 16-án Clara Wieck nagy szenzációt keltett hangversenyével, melyet Erardnál adott. Azt tanácsolták neki, hogy inkább virtuózként mutatkozzon be, főként klasszikusokat játsszon, mert ezzel már Bécsben is sikert aratott. Megfogadta a tanácsot, és egy hegedű-zongora duó után, melyet Bériot-val együtt mutatott be, Schubert *Szerenád*-ját játszotta Liszt átíratában, majd Chopin egy etüdjét, egy saját scherzóját és Thalberg *op.25-ös Capriccio*-ját adta elő. Ezek a művek valóban jobban megfelelték az akkori párizsiaknak, mint a nagyformátumú zene. Teljes volt a siker, és Clara Wieck a párizsi szezont ragyogóan zárta le.”⁴⁶(Fétis) Később azonban problémák adódnak a szervezés körül, a *Conservatoire* –beli koncertet sehogy sem tudja magának elintézni. Wieck hiánya itt érződik a leginkább. Csalódottan indul haza. Ezután már csak néhány hónap van hátra 1840 szeptember 12-ig, amikor hosszas pereskedés után (Wieck-kel) végre oltár elé áll Robert Schumann-nal. Innen kezdődik önálló művész élete.

⁴⁴ Claude Samuel: Clara S. 151.ol.

⁴⁵ Claude Samuel: Clara S. 154.ol.

⁴⁶ Claude Samuel: Clara S. 199.ol.

Clara Schumann, az önálló művész

Azt gondolhatnánk, hogy a Wieck alól való felszabadulás feloldja Claraban az állandó teljesítménykényszert, és fénymadárként újjászületik egy új, szabadabb művészegénység személyében. De nem így történt. Az állandóan turnézó, úton levő életmód olyannyira személyiségének részévé vált, hogy most ő maga lett saját hajcsára, és szinte kényszeresen kereste az újabb lehetőségeket az utazásra, koncertturnékra. Fel lehet hozni erre indokként, hogy anyagi helyzetük kényszerítette erre, hiszen Schumann nem keresett abban az időben annyit, amennyi elég lett volna az időközben bővülő családnak. De ez csak ürügy, az igazság ezzel szemben az, hogy Clara betegesen rettegett még a visszavonulás gondolatától is. Ebben valószínűleg része volt a Wieck által belésulykolt életformának is, valamint anyja példájának, aki házassága után már nem foglalkozhatott a zongorista pályával. Schumann is jobban szeretné, ha hitvese előtérbe helyezné a háziasszonyi teendőket. „A fiatalasszonyoknak tudniuk kell főzni és háztartást vezetni, ha férjük kedvében szeretnének járni.”⁴⁷ De amikor látja, hogy Clara élete a színpad, segít neki új aspektusból szemlélni a műveket. Bach Wohltemperiertes Klavier-ját tanulmányozzák, Beethoven szonátáit és szimfóniáit. Clara ennek hatására változtatni szeretne a repertoárján: „Közönségnek zongorázom, ahogy most is, de utálom a gépies virtuóztatást. A hangversenydaraboktól, mint Henselt Etüdjeitől, Thalberg vagy Liszt Fantáziáitól undorodom. Nem játszom többé őket, hacsak egy turnén nem lesz rájuk szükség. Ma már sajnálom a rájuk pazarolt időt.”⁴⁸ A komponálást sem hagyja abba, ebben az időben Clara rengeteg dalt ír, Robert pedig megírja az *a-moll fantázia zongorára és zenekarra* című művét, amelyhez később még két tételt komponál, ez lesz az *a-moll zongoraverseny*. Clara boldog, hogy végre színpadon is játszhatja férje műveit, a *Fantáziá*-t első gyermekük születése előtt két héttel mutatja be. De otthon nehezen egyeznek meg azon, ki használja a zongorát: „Minél többet foglalkozik Robert a művészetével, annál kevesebbet szánok én az enyémre. Isten a tanúm! Mindig közbejön valami. Akármilyen kicsi is a családunk,

⁴⁷ Claude Samuel: Clara S. 257.ol.

⁴⁸ Claude Samuel: Clara S. 266.ol.

mindig el kell ezt vagy azt végezni, és semmire sincs időm.”⁴⁹ Hogy ennek elejét vegye, megszervez egy észak-európai turnét. Első gyermekük még nincs fél éves, amikor elindulnak Koppenhágába. Robert félúton meggondolja magát, és azt javasolja, forduljanak haza, de Clara már döntött. Így férje egyedül tér vissza az otthon hagyott kislányhoz. Clara így magyarázkodik: „...ez egyszer miért ne járulnék én is hozzá Robert kiadásaihoz annyival, amennyire a tehetségemmel képes vagyok. Ki hánytorgathatja fel nekem, hogy így döntöttem, és hogy a férjem hazamegy, hogy a picivel és a saját ügyeivel törődjön?...”⁵⁰ A turné végül sikerrel zárul. Rövidesen Oroszországba indulnak. Königsberg, Riga, Dorpat (ma Tartu), Szentpétervár, Moszkva. Most már két kislány várja őket haza. Clara számos koncertet ad az úton, (Thalberg és Liszt fantáziái továbbra is műsoron maradnak), többnyire lelkesen fogadják. Játsszik a cári család előtt is, lenyűgözi az oroszok monumentalizmusa. Megismerkednek Adolf Henselt zeneszerzővel, akinek műveit Clara már kislánykora óta játssza, és ottlétük alatt jó barátság alakul ki köztük. „Henselt kibírhatatlanul tudálékos, szörnyű férj lehet, de jószívű.”⁵¹ Moszkvai koncertje után a *Moszkvicsányin* című lapban Clarát dicsérik: „Gyakran jártak errefelé híres zongoraművészek, de mit tapasztaltunk tőlük? Szörnyű hangzavart, ágyúsortüzet, érthetetlen, meghökkentő dolgokat. És mikor szóltak a szívünkhöz? Bizony, ritkán. El is felejtettük, hogy azok a zongoristák megfordultak Moszkvában, senki sem emlékszik már rájuk. Vajon elmondhatjuk-e mindezt Clara Schumannról? Egyáltalán nem! Mendelssohn Tavaszi dala, Scarlatti egy prestója, Liszt és Thalberg fantáziái, Bach fűgái, Beethoven bámulatos művei, Field noktürnjei mélyen a szívünkbe vésődtek, és emlékezetesen, jólesően örökre rabul ejtenek és lebilincselnek.”⁵² A kritikus nem tűnik túl kiműveltnek a zeneművek terén, de Schumann asszony kétségtelenül hatással volt rá, és talán ez a lényeg. Hazatérve szinte azonnal az újabb úticélt fontolgatja, de Schumann egyre romló egészségi állapota közbeszól. Orvosi javaslatra (vagy mert Friedrich Wieck is ott tartózkodott) 1844-ben Drezdába költöznek. Ebben az időszakban Clara már több cselédet, házvezetőt és szoptatós-dajkát is alkalmazott, mivel már önmaga előtt sem tudta letagadni, hogy számára a koncertezés, a zene jelenti az életet, és gyermekei legjobb esetben is csak a második helyre szorulnak. A drezdai évek alatt a koncertek mellett komponálásra is több ideje

⁴⁹ Claude Samuel: Clara S. 270.ol.

⁵⁰ Claude Samuel: Clara S. 271.ol.

⁵¹ Claude Samuel: Clara S. 284.ol.

⁵² Claude Samuel: Clara S. 292.ol.

jutott, ekkor született *op.16-os Preludium és fuga* sorozata és *op.17-es Zongoratrió*-ja. Erre az időszakra esik Schumann most már teljes, *a-moll zongoraverseny*-ének bemutatója is 1845 december 4-én Drezdában, Ferdinand Hiller vezényletével. A mű ajánlása is a karmesternek szól, aki a drezdai zenészek közül egyedülként szívesen fogadja a házaspárt, és amiben csak tud, segítségükre van. Nem így az udvari zenekar másodkarmestere, Richard Wagner. A később kiéleződő ellentét a Schumann házaspár és Wagner között itt még csak csírájában mutatkozik. „Wagner lehetetlen alak, egyfolytában beszél.”-mondja Schumann. „Schumann lehetetlen alak, egy szót sem szól.”⁵³-mondja Wagner. De a házaspár két tagja közül mégis Robert az, aki Wagner műveit képes elfogulatlanul szemlélni, és elismeri zsenialitását. Ezzel szemben Clara elhatárolódik: „Számomra szó sincs itt muzsikáról - azt azonban elismerem, hogy Wagnernek hatalmas drámai ereje van. Jobban tettem volna, ha hallhatok Wagnerrel kapcsolatban, mert képtelen vagyok az érzelmeimet palástolni, és a zeneszerzőt egyáltalán nem kedvelem.”⁵⁴ Schumann-nak számos remekműve született ezekben az években. Mégis elhagyják Drezdát, ugyanis Schumannt Düsseldorf város zeneigazgatójává nevezik ki. Az állás egyik nagy előnye, hogy a fix fizetés és Clara állandó koncertjei mellett végre hatalmas házba költözhetnek, ami először idegen és zajos ugyan, de mindketten egyszerre tudnak dolgozni. 1853 szeptembere fordulópontot jelent életükben: ekkor érkezik hozzájuk Johannes Brahms Hamburgból, barátjuk, Joachim József ajánlásával. Ma már tudjuk, hogy ennek milyen következményei lettek a zeneirodalomra nézve, hiszen ez a közelség (Brahms először náluk lakott, később is napi kapcsolatban maradt Clarával) óhatatlanul is összeolvasztotta zenei elképzeléseiket, ötleteiket. Brahms első kérése, hogy zongoraleckéket vehessen Schumann asszonytól. Ez teljesül is, Schumannal pedig szerzeményeiket játsszák egymásnak. Október 28-án este Bettina Brentano érkezik hozzájuk lányával, Brahms és Albert Dietrich (zeneszerző, karmester és zongorista, Schumann-ék barátja) is ott vannak, és előadják a híres *FAE szonátá*-t (Frei Aber Einsam), melyet titokban írtak, és Schumann osztotta ki a tételeket: az első tételt Dietrich, a scherzót Brahms (Dietrich témájára), az intermezzót és a finálét ő maga. Clarát bántja a mellőzés. A 29-e este viszont kárpótolja: ő és Joachim közös koncertet adnak Herr Cürten termében. Joachim a koncert után elutazik. „...ugyanabban a hónapban egy új barát érkezett, egy másik meg elment. De Brahms

⁵³ Claude Samuel: Clara S. 307.ol.

⁵⁴ Claude Samuel: Clara S. 308.ol

is hamarosan itt hagy bennünket, és ez valóban bánt. Robert szereti, és nagyon jól érzi magát az ember és a művész társaságában egyaránt.”⁵⁵-írja Clara szomorúan. A Schumann házaspár holland turnéra indul. Utrecht, Hága, Rotterdam, Amszterdam. Mindenhol szeretettel fogadják őket, óriási sikerük van. Schumann művei is elhangzanak, sőt *Második szimfóniáját* is vezényli. Rotterdamban koncertjük után tömeg gyűlik a szállodájuk elé, és fáklyás kórus énekli a *Der Rose Pilgerfahrt*-ot. „Tisztán éreztük, hogy mindez a szívükből fakad.”-mondja Clara, és állandó rosszullete ellenére boldog, mert: „Robert észrevette, hogy Hollandiában nagyszerűen zongoráztam. Az embert nagyon lelkesíti, ha a közönség ennyire fogékony.” Aztán: „Nagyon örülök, hogy Robert még mindig ennyire a szívén viseli a zongorajátékomat, és tudja, ha elégedett, boldogabb vagyok, mint mikor a közönség a lábamnál hever...”⁵⁶ Clara még legújabb szerzeményét, az *op.20-as Változatokat* is eljátssza, amit Schumann *Bunte Blatter*-ére komponál, Robert 43-adik születésnapjára. Januárban Hannoverbe mennek, Joachim és Brahms ugyanis Schumann-fesztivált rendeznek. Itt látszólag még minden rendben van. Schumann állapota azonban egyre romlik, az utolsó évben rohamosan. Kórházba szállításának körülményein máig vitáznak⁵⁷, tény azonban, hogy február 27-én Schumann beleveti magát a Rajnába, hajósok mentik ki. Március 4-én pedig már Endenichben van.

Élete Schumann után

Clara egyedül marad, de továbbra is szokásos életét éli: tanít, koncertezik, turnézik. Nyolcadik gyermeke, Félix 1854 június 11-én születik meg. Augusztusban Clara már Oostendében van. Szerencséjére Brahms segít neki otthon a gyerekek körül. Érdekes, hogy míg az 1819-től, Clara Wieck születésétől 1854-ig eltelt időszakról mérhetetlen mennyiségű levél, feljegyzés, naplórészlet tanúskodik, addig az ezután következő több mint negyven évről jóval kevesebb, és ezek tartalmából nem lehet pontosan reprodukálni a történeteket. Marie Schumann, legidősebb lányuk elmondja, hogy anyja és Brahms, ha nem voltak éppen együtt, akkor szinte naponta váltottak

⁵⁵ Claude Samuel: Clara S. 349.ol.

⁵⁶ Utolsó három idézet: Claude Samuel: Clara S. 351.ol.

⁵⁷ Ti. azon, hogy saját kérésére vitték-e be, vagy Clara kérte a beszállítását.

levelet. A kilencvenes években azonban úgy döntöttek, jobb, ha ki-kí visszaadja a másik leveleit, és a saját maguk által írt leveleket elégetik. Clara így is tett, és az endenichi korszakra vonatkozó leveleit megsemmisítette, de Brahms nem.

Clara 1854-1856 között Belgiumban, Hollandiában, Ausztriában, Magyarországon, Dániában és Angliában játszik. Anglia egyébként gyakran lesz úti célja az elkövetkező években. Bécsbe megy, életében harmadszorra, és a bécsi közönség megint másként fogadja őt. Csodálkozva konstatálja, hogy megtanulták élvezni Beethovent és Schumannnt. Aztán Pest-Budára megy, Johannes sokat mesélt neki a csillogó szemű rajkókról, akikkel ő is szeretne találkozni. Dübörgő tapsvihár kíséri koncertjein, a magyarok rajonganak érte. Majd ismét Anglia, a gyerekek meg otthon Johannessel. Clara 1856 július 23-án sürgönyt kap: „Ha férjét még életben akarja látni, siessen!”⁵⁸Eddig ugyanis egyszer sem látogatta meg, az orvosok nem engedték. Még épp időben ér oda, férje július 29-én hal meg. „Adjon Isten erőt, hogy nélküle éljek...Mostantól új élet kezdődik számomra.”⁵⁹–mondja Clara. De gyakorlatilag ugyanazt folytatja, amit eddig: koncertezik, tanít, kiadásba rendezi Schumann műveit, csak most már nem Schumann műzsája, hanem Brahmsé. Műveit mindig véleményezi, legtöbbször pozitívan, de a kritikáját sem rejti véka alá. Amikor Brahms megemlíti neki, hogy csökkenthetné a turnék számát, Clara felháborodottan válaszol: „Furcsállom a véleményed a turnékról. Te kizárólag pénzkereseti forrásnak tekinted őket, hát én meg nem. Úgy érzem, hivatásom, hogy gyönyörű műveket adjak elő, mindenekelőtt Robertéit, és míg csak bírom erővel, turnézni fogok, még akkor is, ha már abszolút nem lesz rá szükségem. Lehet, hogy nem annyira feszíttem, mint most gyakran teszem. A művészetem gyakorlása nagyrészt én magam vagyok, a levegőm, melyet beszívok. Inkább éhen halok azonban, mint hogy erőmet veszítve játsszam közönség előtt. Elhamarkodott dolog volt ez a részedről, több szót nem is érdemel.”⁶⁰

1862 márciusában régi vágya válik valóra, amikor Párizsba megy, és a Conservatoire-ba hívják játszani, Beethoven Esz-dúr zongoraversenyével. Mi több, műsorának nagy részében Schumannnt és Brahmsot játszhat. 1865 januárjában Berlinben elcsúszik és ráesik a jobb kezére, ezért a soron következő fellépéseit kénytelen lemondani. De hamarosan újra zongorázik, még sok nagyszerű

⁵⁸ Claude Samuel: Clara S.398.ol.

⁵⁹ Claude Samuel: Clara S. 405.ol.

⁶⁰ Claude Samuel: Clara S. 407.ol.

hangverseny áll előtte. Például Anglia, ahova első turnéja után még tizenhétszer tér vissza. Bernard Shaw –t is lenyűgözi: „Mikor először hallottam Clara Schumann-t, még mielőtt befejezte volna Schubert *C-dúr impromptu*-jét, már tudtam, milyen nemesen szép és áradóan költői játéku zongoraművésszel van dolgom. A hozzá hasonló művész a Szent Grál, melyre a kritikus vágyakozik.” Sok évvel később a Schumann-Joachim –Brahms triász Wagner-ellenessége kapcsán írja: „Schumann asszony, mikor egyszer megtudta, hogy ugyanazon a hangversenyen, melyre őt is szerződtették, Wagner *Walkür* –jéből a Tűzvarázst is előadják, azzal fenyegetőzött, hogy nem lép fel ilyen szégyenletes társaságban.[...] Szegény Clara, szegény Joachim és társaik nevetséges kis sznob bandát alkottak, akik egymás levében főve, kölcsönösen csak egymást csodálták. Hát én most arra kérem lenéző tüzet fújó ifjú titánjainkat, hogy változtassanak kegyetlen ítéletükön. Ha hallották volna Clara Schumann-t pályája csúcsán, nem ez volna róla a véleményük. Ő és a klikkje kétségtelenül sznobok voltak, de hát mindannyian azok vagyunk többé-kevésbé. A sznobságnak számos erénye van, és ezek az emberek talpig becsületesek és őszinték voltak, azt gondolták, nemes eszmét védelmeznek. Wagner épp annyira illik a szemléletmódjukhoz, mint a hétszáz kilométeres sebességre képes repülőgépmotor a babakocsinhoz.”⁶¹ Clara sem rejtette véka alá véleményét a Wagnerről. 1875-ben látja a *Trisztán és Izolda*-t, és szinte fizikai fájdalmat érez: „...a legvisszataszítóbb dolog, amit életemben láttam vagy hallottam...Mikor arra kényszerülök, hogy egy egész estén át a szerelem illendőség határait áthágó tévelygéseit szemléljem, és azt lássam, hogy a közönség, de a zenészek is el vannak ragadtatva, az művészi pályafutásom legszomorúbb tapasztalata. Végig kibírtam, mert az egészet hallani akartam. A két hős csak alszik és énekel az egész második felvonásban, Trisztán negyven percre hal meg a harmadikban, és ezt még drámai cselekménynek merik nevezni!!! Levi azt mondja, Wagner sokkal jobb muzsikos, mint Gluck. Joachim pedig? Ő nem mer a többieknek ellentmondani. Ők örültek meg, vagy én? A témát is bárgúnak találom. Hogy érdekelhetnék egyáltalán az embert a szerelmesek, mikor a szerelmi történet egy bájital hatására megy végbe? Nem érzésről van itt szó, hanem betegségről, a szívük berzenkedik a testük ellen, és ezt a zene a legémelyítőbb hangokkal fejezi ki. Jaj, még mindig nem tudom megállni, hogy ne siránkozzam, és égbe ne kiáltsam fájdalmam!”⁶² Ezek az ellenérzések már nem változnak meg, ahhoz

⁶¹ Utolsó két idézet: Claude Samuel: Clara S. 422.ol.

⁶² Claude Samuel: Clara S. 423.ol.

túl mélyen gyökereznek. Clara még mindig sokat utazik, bár egészségügyi problémái kezdenek elhatalmasodni rajta: bal karjában sokszor reumatikus fájdalom gyötri, kezében csontritkulást állapítanak meg, és a hallása is egyre rosszabb. Mindig kísérővel utazik. Sokszor Brahms vagy Joachim megy vele, de most már lányai is elég nagyok, hogy vele tarthassanak. Joachimmal gyakran együtt is fellépnek, összesen kétszázharmincnyolc közös hangversenyt adnak. Csak a nyolevonas években csökkent a koncertek számát, és elvállalja a Frankfurter Konservatorium tanári állását, de ő szabja a feltételeket: naponta másfél óra tanítás, ha úgy kívánja, otthon, négy hónap vakáció, téli szabadság és kétezer tallér fizetés. Az intézmény igazgatója az a Joachim Raff, aki a weimari Liszt-klán tagja⁶³. De a kívánságai teljesülnek, így megkezd a tanítást, egyedüli nőként a konzervatóriumban. Ha más nő pályázik ott tanári állásra, Raff ezzel utasítja el: „Schumann-né asszonyon kívül nincs nő a Konservatoriumban, és nem is lesz. Schumann-nét pedig férfinak tekintem.”⁶⁴ Clara lelkesen tanít, de rendkívül szigorú. Első ténykedése, hogy kidobálja az alkalmatlanokat és a közepeseket eltanácsolja. Növendékei közül később többen is nemzetközi hírnévre tesznek szert. Két lánya, Marie és Eugenie pedig tanársegédként kerül a Konservatoriumba. „Nem helyes, hogy az egész Schumann család a Konservatoriumban van!”⁶⁵ - mondja anyjuk. A tanítás kárpótolja kicsit egyre ritkuló koncertjei miatt. Utoljára 1895 augusztus 13-án játszik közönség előtt, a *Davidsbündlertanze*-t, „melyet még, azt hiszem, soha nem játszottam ennyire átszellemülten.”⁶⁶ 1896 május 20-án hal meg.

Kortársak, zenésztársak, élettársak

Clara Wieck olyan korban és olyan környezetben született, amikor és ahol annyi zseniális szellem élt, mint nagyon ritkán a történelemben. Ő maga is az volt, a zongorázás nagyasszonya. Szellemóriások közt nőtt fel, formálódott személyisége, és ő ugyanígy formálta kortársai személyiségét. Néhány fontos kortársának Clarához fűződő viszonyáról szóljunk egy pár szót:

⁶³ Clara ebben az időben már bevallottan Liszt-ellenes volt.

⁶⁴ Claude Samuel: Clara S. 425.ol.

⁶⁵ Claude Samuel: Clara S. 427.ol.

⁶⁶ Claude Samuel: Clara S. 437.ol.

Robert Schumann

1828-ban találkoznak először, amikor Schumann Lipcsébe megy tanulni. A szimpátia első perctől meg van közte és Clara között, Schumann sokat foglalkozik a kislánnyal, meséket talál ki neki. Később a szimpátia és barátság egyre erősebb érzelmi töltetet kap. Schumann és Clara között élénk levelezés folyt, hiszen sokat voltak távol egymástól. Ennek a levelezésnek első, sokat idézett darabja, amelyben Schumann így ír a tizenhárom éves Claranak: „...-tehát drága Clara! Sokat gondolok Magára, nem úgy, mint báty a húgára, vagy barát a barátnőjére, hanem mint a zarándok a távoli oltárképre; távolléte alatt bejártam Arábiát, hogy majd el tudjak mesélni minden mesét, amely Magának tetszhetik.[...] Hogy ízlik az alma Frankfurtban? És hogy érzi magát a az a háromvonalas „f” Chopin bizonyos variációjában? Papiromnak vége – minden véget ér, csak a barátság nem, amellyel maradok C. Wieck kisasszony legforróbb tisztelője: R. Schumann”⁶⁷. Friedrich Wieck egyre erőteljesebb gyanakvása csak szaporítja a levelek számát, hiszen Wieck igyekszik Clarát távol tartani Schumanntól. Clara első levele a zeneszerzőnek pedig így szól, mikor az családi látogatáson volt Zwickaiban: „Jöjjön, kedves Schumann úr, ne féljen a fertőzéstől”⁶⁸, az újévi ünnepre már semmi bajom sem lesz. A Gewandhausban játszom január 8-án...”⁶⁹ Egy kis bosszantás kedvéért Clara még hozzáteszi, hogy Wagner úr szimfóniáját már bemutatták, és Beethoven hatását lehet rajta felfedezni. Aztán egy levél, melyben Clara megemlíti, hogy frissen elkészült *op. 3-as Románc*-át Schumannnak szándékozik ajánlani, és sürgeti a visszatérését. Schumann válasza: „Olyan emberek számára, akik nem tudnak hízelegni, aligha létezik keservesebb dolog, mint egyrészt dedikáló levelet írni, másrészt dedikáló levélre válaszolni. Ilyenkor az ember hebegni kezd és összeroppan a nagy szerénységtől, hálától és köszönettől. Bárkinek, Magán kívül, így kellene tehát udvariasan szónokolnom: »Mivel érdemelt meg ezt a kitüntetést? Meggondolta-e jól? –Vagy költői képeket használnék és azt írnám, hogy a magamfajta hold láthatatlan lenne az emberek számára, ha a nap nem vetné rá időnként sugarait – vagy ezt: >> Nézd a nemes szőlőindát, miként kúszik fel az értelmetlen szilfára, hogy e virágtalan és

⁶⁷ Schumann. A zeneszerző élete leveleiben, Jemnitz Sándor, 153. ol.

⁶⁸ Clara nemrég esett át skarláton.

⁶⁹ Claude Samuel: Clara S. 99. ol.

gyümölcsstelen fa tőle kapjon ízt.« - Magának azonban nem küldök egyebet forró köszönetnél, s ha itt lenne (esetleg apja engedelmével is) egy forró kézszorítást. Akkor talán még azt a reményemet is kifejezném, hogy neveink egyesítése a címlapon jelentse nézeteink és gondolataink egyesülését a későbbi idők számára. Többet, én szegény ember, nem ajánlhatok fel...»⁷⁰ Schumannnak látnoki megérzései vannak, nem először és nem utoljára. Édesanyjának írt, 1833 november 27-én kelt levelében a következő tünetekre panaszkodik: „... Hidd el, *nem merek egyedül Zwickauba utazni, mert félek, hogy útközben történik velem valami.* Heves vértolulás, halálos félelem, fulladás, pillanatnyi eszméletlenség sűrűn váltakozik egymással, bár most már kevésbé, mint az elmúlt napokban. Ha fogalmad lenne erről a *mélabúról*, a kábulatig menő lelki összeroskadásról, bizonyára megbocsátanád, hogy nem írtam...»⁷¹ Akkoriban az orvosok ezt a tünetegyüttest *agyláznak*, *agyrohamnak* hívták, de nyissuk ki az egészségügyi lexikont a *pánikbetegség* címszó alatt, és a következőket olvashatjuk: szorongás, aggodalom, fejfájás, fáradtság, heves szívdobogás, fulladásérzés, fülzúgás, halálfélelem, a valóság elvesztésének érzése, egyes testrészek (például az ujjak) zsibbadása, remegés, megőrüléstől való félelem >> a *pánikbetegség* tünetei. A *pánikbetegség* a depresszió egy fajtája, minden bizonnyal Schumann is ebben szenvedett, és a tény, hogy ennek a betegségnek a tünetei évről-évre hatalmasodtak el rajta, erőteljes hatással volt Clarával való kapcsolatára⁷². Ekkor azonban még Schumann többnyire úrrá tudott lenni betegségén, és a komponálásban megtalálta azt az állapotot –ha nyugalomnak nem is nevezhetjük –, amiben feloldódhatott. Sokszor egymás témáira írnak darabot, ennek egyik példája az *op. 5-ös Impromptus*, melyet Clara *Románc*-ának egyik témájára írt, és Friedrich Wieck-nek ajánlott. Schumann rendszeresen ír a *Neue Zeitschrift für Musik*-ba, ahol cikksorozatot indít „Egy Clara-rajongó levelei” címmel. Nehéz időszak következik, Wieck ugyanis megtudja, hogy engedélye nélkül randevúztak Drezdában. Az a másfél év, ami ezután következik, valószínűleg nagyban hozzájárul ahhoz, hogy Schumann soha többé ne tudja leküzdeni pszichikai betegségét. Nemcsak a találkozás, de még a levelezés is tilos közöttük. Amikor azonban áthidalják a problémát és titokban leveleznek, Schumann gyakran kikéri Clara véleményét frissen elkészült darabjairól. „A *Davidsbündlertaenze* és a *Phantasie-*

⁷⁰ Schumann. A zeneszerző élete leveleiben, Jemnitz Sándor, 185.ol.

⁷¹ Schumann. A zeneszerző élete leveleiben, Jemnitz Sándor, 187.ol.

⁷² Clara-nak is meg voltak a maga pszichés betegségei, de erről majd később.

stücke 8 nap múlva megjelennek. A táncokba sok lakodalmi gondolatot szőttem bele –ezek legszebb hevületemben keletkeztek, amely valaha is elfogott. Alkalomadtán majd megmagyarázom őket Neked.” Majd: „...valósággal gyermekruháskában éreztem magam és mintegy harminc rövid és csinos darabocskát komponáltam, amelyek közül tizenkettőt különválasztottam és *Kinderszenen* cím alatt foglaltam össze. Örülni fogsz nekik, de a virtuózt magadban persze el kell felejtened. Amit a darabok címei ígérnek, valósággal láthatóvá lesz és emellett mindez leheletnyi könnyű.[...] Ha tudnád, mily becsesek számomra nézeteid mindenről, a művészetén kívül is, s hogy leveleid engem szellemileg mennyire felüdítenek, többet írnál nekem külső életedről, környezetéről. Oly biztos szemed van mindezekre és én oly szívesen követem leírásaidat.[...] A *g-moll szonáta* utolsó tételét illetően igazad van. Nekem sem tetszik és el fogom ejteni. Az első tételt úgy hagyom, ahogy eredetileg leírtam- akkor jobban tetszik majd Neked. Harmadik szonátám f-mollban áll és lényegesen különbözik az előzőktől. Ezenkívül befejeztem még háromtételű *Fantáziám*-at, amelyet 1836 júniusában vázoltam fel. Első tétele talán a legszenvedélyesebb, amit valaha alkottam- mély panaszom Temiattad; a másik két tétel kevésbé sikerült, de ezeknek sem kell szégyenkezniük.”⁷³ A kényszerű távollét alatt Schumann megszállottan komponál, egyre-másra készülnek el az újabb és újabb művek, elsősorban persze zongorára, hiszen majdnem mindegyiknek ihletője Clara: „Mennyi muzsika van most bennem és mennyi szép melódia! Képzeld csak el, hogy utolsó levelem óta ismét egy teljes füzetet komponáltam, címe »Kreisleriana« lesz. Ezekben a darabokban a Köréd szövődő gondolataim viszik a főszerepet; Neked is szándékozom ajánlani őket, Neked és senki másnak. Mily bájosan fogsz mosolyogni, ha lényedet bennük viszontlátod! Muzsikámat most magam is oly csodálatosan szövevényesnek és ugyanakkor egyszerűnek érzem, oly szívből jövően beszédesnek, hogy szívesen játszom el mások előtt, akikre nyilván hasonló benyomást tesz. Mikor állsz majd végre Te énmellettem, amikor én ülök a zongora mellett- ó, akkor majd mindketten sírni fogunk, miként a gyermekek – érzem, ez megrendítő lesz számomra....”⁷⁴ Nem találkozhatnak, de azt, hogy Schumann a közönség soraiban legyen Clara koncertjén a Gewandhausban, nem tilthatja meg senki. Clara saját, nemrégiben írt darabjait játszotta, mint ő maga magyarázta azért, hogy Schumann beleláthasson a lelkébe. Ők

⁷³ Schumann. A zeneszerző élete leveleiben, Jemnitz Sándor, 276, 284, 285.ol.

⁷⁴ Schumann. A zeneszerző élete leveleiben, Jemnitz Sándor, 291.ol.

ugyanis a zenén keresztül jobban tudták egymással közölni gondolataikat, mint bármi más módon. A direkt-kommunikáció egyiküknek sem volt erős oldala. Schumannról tudjuk, hogy gondjai voltak a beszéddel, Claráról is, hogy sokáig meg sem szólalt. Rájuk valóban használhatjuk a közhelyet, miszerint „a zene nyelvén beszéltek egymással”. Ezt a képességüket tökélyre fejlesztették, olyan is előfordult, hogy ugyanaz a zenei téma-mint egy gondolat – egymástól függetlenül mindkettejük agyában felbukkant, mint azt majd látni fogjuk az egyik következő idézetben. Clarának oroszlánrésze van abban, hogy hogyan fogadja a közönség Schumann szerzeményeit, hiszen ő tolmácsolja őket feléjük. Az nem kérdés, hogy Clara érti ezt a nyelvet és beszél, de Schumann – jó érzékkel – még gyakorlati tanácsokkal is ellátja: „Kedves Clarám, bocsásd meg következő megjegyzésemet : Te olyanoknak, akik még semmit sem ismernek muzsikámból , elsőnek épp a *Carnaval*-t szoktad eljátszani – nem lennének a *Fantasiestücke* darabjai erre alkalmasabbak? A *Carnaval*-ban minden következő darab mintegy elnyeli az előzőt, s ezt nem sokan tűrik szívesen. A *Fantasiestücke* –ben viszont kényelmesen elterpeszkedhetik az előadó – de tégy, ahogy jónak látod! Néha arra kell gondolnom, hogy épp azt, ami leányságodban a lényeged, túl kevésre becsülöd a muzsikában, értem ezalatt a meghittséget, az egyszerű kedvességet, a mesterkéletlenséget. Te csak a vihart és a villámokat szereted és azt kívánod, hogy minden vadonatúj és előzménytelen legyen. De vannak életünkben régi és örök állapotok és hangulatok is...”⁷⁵ Ilyenkor sajnálhatjuk, hogy nem készült felvétel Clara Schumann-nal (pedig a lyukkártyás zongorák már léteztek halála előtt), hiszen pont az interpretációjáról nem tudunk véleményt alkotni, csak a korabeli kritikák alapján, ami nem feltétlenül ad teljes és valós képet. Schumann a komponálásban is tanácsokkal látja el jövődöbelijét: „A Te *Ydill*-edet szeretném, ha tőlem hallhatnád: nagyon lassan játszom ezt a darabodat, amitől némileg megváltozik. De a kezdet üres quintjeit töröld el, ezek már túlságosan elkopottak; ilyesmi csak akkor válhat jelentőssé, ha a következők annyira igazolják, mint Beethoven kilencedik szimfóniájában.[...] Te igen ösztönző hatással leszel rám és már az is serkenteni fog, hogy többször hallhatom általad szerzeményeimet. Akkor majd sok kompozíciómat *kettőnk neve alatt* jelentetjük meg. Az utókor tekintsen minket teljesen egy szív, egy léleknek és sohase tudja meg, mi származott Tőled vagy tőlem. Mily boldog vagyok én!” vagy: „Az *Ydill* –

⁷⁵ Schumann. A zeneszerző élete leveleiben, Jemnitz Sándor, 305.ol.

jeid nem tetszettek volna nekem? Hányszor játszom el őket magamnak!? Mily finoman szöttek gyakran a te motívumaid; talán bizony még rajongani is tudsz, hé? De a feldolgozó résszel baj van nálatok; szerelmes lányoknál; azokba mindenféle gondolataitokat és reményeiteket keveritek bele. – Küldd el nekem rögtön a Románcodat, hallod-e, Clara Wieck!?” vagy: „Románcodból újra tisztán kihallottam, hogy nekünk össze kell házasodnunk. Minden egyes gondolatod az én lelkemből fakad, mint ahogy én az egész muzsikámat Neked köszönhetem. - A Románcon ne változtass semmit, úgy jó, amilyen...” és: „Csodálatos dolog; mikor írtad ezt a g-moll darabodat? Márciusban pontosan ugyanez a téma ötlött eszembe; megtalálod majd a Humoreszkemben. Mily különös ez a mi együttérzésünk...”⁷⁶ Clara elfogadja Schumann tanácsait, és ebből a két románcból (Esz-dúr és g-moll), valamint az „Ydill”-ből áll össze a *Három románc zongorára, op. 11.* Schumann azonban nem mindig fogadja el Clara tanácsait a komponálást illetően. Vitathatatlan azonban, hogy Clara Wieck meghatározó szerepet töltött be Schumann életében és életművének alakulásában. Zongoradarabjainak komponálása közben az esetek zömében Clarat képzele a klaviatúra mellé. Ilyen például az Esz-dúr zongoraötös, ahol rengeteg utalást találni Clara *Soirée Musicale*-jára. Schumann endenichi tartózkodásával és halálával kapcsolatban sok a homályos pont, amelyek felderítésén manapság is sokan fáradoznak. A tények azonban azt mutatják, hogy Schumannnak az endenichi klinikára való beszállításával Robert és Clara Schumann kapcsolata gyakorlatilag megszakadt. Clara a tizennyolc hónap alatt csak néhány levelet ír neki, és összesen egyszer, halála előtt egy nappal látogatja meg. De a Schumann halála utáni negyven évet az ő darabjainak, emlékének, életművének szenteli.

Johannes Brahms

„Ez a hónap csodás jelenést tartogatott számunkra egy húszéves hamburgi zeneszerző, Brahms személyében. Brahms azok közé a lények közé tartozik, akik Isten küldöttei. Megejtő látvány a zongoránál. Mikor zongorázik, nem mindennapi fiatal arca átszellemül. Szép keze a legnehezebb dolgokat is könnyedén eljátssza, és a

⁷⁶ Idézetek: Schumann. A zeneszerző élete leveleiben, Jemnitz Sándor, 307, 308. o.

művei figyelemre méltóak. Robert csak azt kívánja, hogy Isten tartsa meg őt jó egészségben.” /Clara Schumann /⁷⁷

1853 szeptember 30-án egy húszéves fiatalember érkezik Schumannékhöz, hogy megmutassa szerzeményeit – Johannes Brahms-nak hívják. Belekezd *op.1-es C-dúr szonátájá*-ba, mire Schumann azonnal hívja a feleségét. Az elkövetkező egy hónapban pedig kibontakozik a romantikus zeneirodalom egyik legdrámaibb momentuma, amikor Schumann mintegy átadja a stafétabotot zenei örökösének, Brahms-nak, Clara Schumann pedig , ahogy eddig Schumann zenéjének volt elkötelezett misszionáriusa, úgy mostantól már Brahms műveit is széleskörben megismerteti a közönséggel. Schumannék abban az időben a „valódi német zene” megújulásában reménykedtek, mely – szerintük- nem fakadhatott sem a wagneri, sem a liszti vonalból. Brahms-ban látták ennek megtestesülését, Schumann már aznap este azt írta a naplójába: „Befejeztem a hegedűversenyt. Brahms látogatása (zseni).”⁷⁸ A házaspárt lenyűgözik Brahms művei és személyisége. Schumann tízéves hallgatás után először ír az általa alapított zenei folyóiratba, a *Neue Zeitschrift für Musik*-ba, hogy Brahms rendkívüli képességeit méltassa: „Megérkezett az ifjú vérű férfi, akinek bölcsője felett Héroszok és Gráciák őrkdtek. Johannes Brahmsnak hívják, Hamburgból érkezett, ahol visszavonultan dolgozott, és egy kiváló professzor megtanította őt művészete legnehezebb fogásaira is.[...] Harcostársai köszöntik abból az alkalomból, hogy belépett ebbe a világba...”⁷⁹ Schumann tettekkel is bizonyítja rokonszenvét és elismerését: a lipcei Breitkopf és Haertel Zeneműkiadó igazgatójánál kiadatja Brahms első műveit. Brahms október végén Joachim után indul, de nemsokára visszatér Düsseldorfba. Amikor Schumann Endenichbe szállítják, Brahms és Albert Dietrich állnak Clara mellé. „...kedves volt tőlük, hogy nem akartak az első este magamra hagyni a bánatommal. Bár jobb szerettem volna átadni magam a fájdalomnak a szobájában.”⁸⁰ Később Joachim is megérkezik, és az esti közös muzsikálások valamelyest feledtetik Claraval a bánatát. „Brahms az, akivel a legjobban tudok Robertről beszélgetni. Elsősorban azért, mert Robert mindenkivel jobban szerette őt, és mert fiatalságából adódóan igen érzékeny, és ez tetszik nekem. Bizonyos fokig nagyon érett a korához képest. Máskor meg szinte

⁷⁷ Claude Samuel: Clara S. 347.ol.

⁷⁸ Claude Samuel: Clara S. 341.ol.

⁷⁹ Claude Samuel: Clara S. 344.ol.

⁸⁰ Claude Samuel: Clara S. 369.ol.

gyerek.” „Brahms hatalmas zseni. Robert azonnal tudta, amint a műveit hallotta. De ezt a szegény fiút majdnem minden muzsikus utálja, féltékenyek rá, mert jobb náluk. „Mikor Brahmszal vagyok, soha nem jut eszembe, milyen fiatal. Hálás vagyok az Égnek, hogy nagy bánatomban ilyen barátot küldött nekem.”⁸¹ Közben megszületik Clara nyolcadik gyermeke, a kis Felix, akinek Brahms a keresztapja. Erre az alkalomra Brahms titokban komponál egy darabot (Variációk egy Schumann-témára) arra a témára, mely Schumann Bunte Blatter-jéből származik, és melyre már Clara is írt variációkat (op. 20). Clara levélben köszöni meg a művet. Brahms és Clara negyven év alatt majdnem nyolcszáz levelet váltott. Ezeket a Breitkopf és Hartel kiadó 1927-ben összegyűjtötte, majd ki is adta. Sok levél azonban –mint arról már korábban szó volt - megsemmisült. Clara elégette az endenichi időszak alatt írt leveleit, melyeket visszakért Brahmstól. Brahms azonban többségüket megtartotta, s tartalmuk egyértelműen kompromittáló. Százötven év távolából már nehéz egyértelműen megállapítani, hogy Clara Schumann és Brahms kapcsolata mély barátság volt-e, vagy annál is több, mindenesetre Brahms levelei bizonyítják az ifjú zeneszerző lángoló érzelmeit. Amikor Clara Hollandiában turnézik, Brahms ezeket a sorokat írja neki levelében: „Olyan állapotban vagyok, melyet a költő is leír: a szív bánattal terhes, a szem éber, a türelem a végét járja, és ha a távollét tovább tart, a tudat oda lesz, a szív elpusztul. Ha Isten engedné, kimondanám még ma a saját számmal, hogy halálosan szeretlek...”⁸² Nem tudjuk tehát, hogy mi volt az igazság kapcsolatukat illetően, de azt leszögezhetjük, hogy Clara életének további negyven évében Brahms jelentős szerepet játszott, mind műveivel, melyeket Clara gyakran adott elő, mind baráti támogatásával, mind pedig azzal a segítséggel, amit a Schumann-gyerekek körül nyújtott. Hiszen kimondhatjuk, hogy Clara –most már gyakorlatilag egyedülálló anyaként – nem engedhette volna meg magának az állandó turnézást, koncertezést, ha nem lett volna valaki, aki gyermekei körül az apaszerepet betölti. Márpedig Brahms szívesen foglalkozott a gyerekekkel, amikor Clara koncertkörutakra ment. Erről tanúskodnak azok a levélrészletek, amelyeket Brahms írt neki: „...Eugenie nagyon náthás, nincs étvágya. Forró a homloka, és sokat alszik. A fiúk jól vannak. Felix is. Az ábécé azonban a nyalókák ellenére még nem megy valami fényesen.” majd később. „Ferdinand nagyon lusta, Ludwig nagyon makacs, Felix még makacsabb, Genchen vadóc, azért mindannyian aranyosak és imádnivalók.

⁸¹ Idézetek: Claude Samuel: Clara S. 374.ol.

⁸² Claude Samuel. Clara S. 378.ol.

Ferdinand tegnap kapott egy jó kis pofont, mert nem volt hajlandó olvasni.”⁸³ 1861-től Brahms már ritkábban bukkan fel Clara mellett, de szoros barátságuk így is megmarad. A zongoraművész nő rajong Brahms műveiért, a szimfonikus művekért éppúgy, mint a zongorára írtakért. Szokás lett közöttük, hogy Brahms elkészült műveit Clarának adja bírálatra. Clara pedig őszintén mond véleményt róluk. Lelkesedik a *Második szerenád*-ért, a *Német rekviem*-ért, lenyűgözi a *Triumphlied* és a *g-moll vonósnégyes*, de kihasználja a beleszólás jogát azokban a darabokban, amelyeket nem érez tökéletesnek, például az *op.30-as Kettős kánon* végén a tenor E-dúrja helyett a fisz-mollt javasolja, az *op.25-ös Zongoranégyes* elején pedig úgy érzi, túl sok a C-dúr és túl kevés a g-moll. Kedvencei pedig a *Hegedű-zongora szonáták* és az *op. 101-es c-moll trió*. Brahms így vall Clarának egy összezőrdülésük után: „Mégegyszer el kell mondanom, hogy te és a férjed életem legszebb élményét jelentitek.”⁸⁴ Clara pedig gyermekeinek a következő üzenetet fogalmazza: „Johannes volt az egyetlen, aki támogatott. Erről soha ne feledkezzetek meg, drága gyermekeim, és legyetek örökre hálásak a barátnak, aki egészen biztosan a ti barátotok is lesz. Anyátoknak higgyetek, ne hallgassatok a kicsinyes, féltékeny alakokra, akik bemocskolják a Johannes iránt érzett szeretetemet és barátságomat, akik csak azt keresik, hol köthetnének bele, akik rágalmakat terjesztenek kapcsolatokról, melyeket nem tudnak vagy nem akarnak megérteni...”⁸⁵ Brahms nem egészen egy évvel élte túl Clara Schumannt.

Liszt Ferenc

Kevés olyan ellentmondásos kapcsolatot ismerünk a zenetörténetben, mint amilyen Clara Schumann és Liszt Ferenc között volt. Pályájuk ugyanazt a körülbelül hatvan évet öleli föl, ráadásul ugyanazokban a koncerttermekben és szalonokban fordultak meg. Nyugodtan kimondhatjuk, hogy riválisok voltak, bár a köztudatban Liszt Ferenc virtuozitása, fantasztikus pianisztikus adottságai, művei, sőt még tanítási módszere is sokkal inkább fennmaradt, mint Clara Schumanné. Hogy ennek mi lehet

⁸³ Claude Samuel. Clara S. 379,380.ol.

⁸⁴ Claude Samuel. Clara S. 414.ol.

⁸⁵ Claude Samuel: Clara S. 381.ol.

az oka, azt ma már csak találgathatjuk. A legkézenfekvőbb, hogy Liszt valóban jobb zongorista, tanár, zeneszerző (ez utóbbit biztosan tudjuk) volt Claránál. Sajnos, csak elképzelni tudjuk, milyen módon interpretálták a zeneműveket, felvétel ugyanis nem készült egyikükkel sem, pedig Clara Schumannal már akár készülhetett is volna gépzongorán. Azok alapján, amiket egymásról írtak, körülbelüli képet kaphatunk csupán játéksztílusukról, technikájukról. Annak ellenére, hogy kezdetben mindketten „virtuóz”-ként járták a világot, eleinte kölcsönös csodálattal és elismeréssel tekintettek egymásra. Ez később személyes okokból változott.

1838-ban, amikor Clara apjával Bécsben turnézik, megtudják, hogy Liszt is a városba érkezik. Első hangversenye előtt néhány ismert muzsikusként tart rögtönzött koncertet, köztük van Clara is. Első benyomásait lejegyzí naplójába: „Hallottuk Lisztet. Senkihez sem lehet hasonlítani, teljesen egyedülálló. Hátborzongató és döbbenetes, pedig szeretetre méltó művész. Leírhatatlan jelenség a zongoránál. Eredeti. A hangszer mellett teljesen megszűnik számára a külvilág. Szenvedélye határtalan. Gyakran sérti a szépérzékét, mert szétszaggatja a dallamot, túl gyakran alkalmazza a pedált, és ez még érthetlenebbé teszi a műveit, vájtfülűeknek nem is annyira, mint a neofiták számára. Hatalmas szellem. Azt mondhatjuk róla: művészete az élet.”⁸⁶ Mivel ugyanabban a szállodában szállnak meg, lehetőség nyílik a közös muzsikálásra esténként. Clara így bemutathatja zongorajátékát Lisztnek, aki elismerő szavakkal nyilatkozik tehetségéről: „Még idejében érkeztem, és megismerkedhettem egy fiatal és figyelemre méltó zongoraművésznővel, Clara Wieck kisasszonnyal, aki az elmúlt télen szép és igen megérdemelt sikereket aratott. Elbűvölt a tehetsége. Valóban kiváló, mély és igaz érzésű, emelkedettsége állandó.” Aztán: „Nagyon közvetlen, jól nevelt lány, egyáltalán nem liba, csak a művészetével foglalkozik, de minden gyerekesség nélkül, méltóságteljesen. A játékom teljesen föbe kólintotta. A szerzeményei igen figyelemreméltóak, különösen egy nőtől. Százszor több bennük az invenció, mint Th[alberg] összes régi és új Fantáziáiban együttvéve.”⁸⁷ Schumann műveivel is megismerteti Clara Lisztet, aki a *Karnevál* hallatán azt mondja Schumannról. „Óriási tehetség, ez az egyik legnagyobb mű, melyet ismerek.”⁸⁸ Clara a találkozás után megvallja, hogy mióta Lisztet hallotta, kis nebulónak érzi magát. Pedig Liszt a fiatal lány tehetségének elismeréseként neki

⁸⁶ Claude Samuel: Clara S. 153.ol.

⁸⁷ Idézetek: Claude Samuel: Clara S. 153, 154.ol.

⁸⁸ Claude Samuel: Clara S. 155.ol.

ajánlja *Paganini etüdök* sorozatát. A bemutatkozás tehát remekül sikerült. Néhány évvel később, amikor Liszt Lipcsébe megy koncertezni, Clara éppen turnézik. Liszt Schumannon keresztül üzen Clarának: „Engedje meg, nagy művésznőm, hogy szeretettel idézzem fel az ön bájos emlékét. Hogy is ne sajnálnám, hogy nincs Lipcsében! Bár az időm engedné, hogy barátian megszorítsam a kezét Berlinben! Sajnos azonban erre nem lesz mód. Fogadja hát a távolból legjobb kívánságaimat boldogságához és sikereihez- és ha az a szerencse érne, hogy bármiben a segítségére lehetek, teljes mértékben számíthat rám. Tudja, hogy odaadó híve vagyok. Liszt F.”

89

Lipcse hagyománytisztelő, konzervatív város, ahol nehezen ismerik el az újat, a mást. Lisztet ez zavarja, és úgy érzi, a lipcseiek megakadályozzák a XIX. századi zene fejlődését. De ami a fő: az éppen akkor Schumann és Friedrich Wieck között zajló per kapcsán Schumann mellé áll, és rokonszenvét azzal próbálja bizonyítani, hogy Wiecket nem hívja meg koncertjeire. Wieck ezen felháborodva a lipcsei lapokban becsmérelni kezdi Lisztet és vele utazó tanítványát, Cohent. Liszt nem foglalkozik a dologgal, ellenben Cohen becsületsértésért bepereli Wiecket, és megnyeri a pert. Wiecknek jelentős kártérítést kell fizetnie. És itt jön Clara ismét a képbe, aki ugyan épp beszélő viszonyban sincs apjával, de a gyermeki ragaszkodás még nem halt ki belőle, és felháborodik Liszt viselkedésén, sőt, talán ez az egyik oka arra, hogy a későbbiekben egyre inkább ellenszenvvel tekintsen Lisztre. A következő években azonban még megmarad baráti viszonyuk. 1841-ben Clara hangversenyt ad Weimarban, ahova Liszt is pár nap múlva megérkezik, és Clara partnere a *Hexameron* előadásában⁹⁰. Néhány napot együtt töltenek, Clara nem mulasztja el följegyezni újabb benyomásait a virtuózzal: „...Elkényeztetett gyerek ő, aki csupa jóság, ellentmondást nem tűrő, szeretetre méltó, pökhendi, nemes szívű, nagylelkű, gyakran nyersen bánik az emberrel. De nagyon szeretjük, és ő is igaz barátsággal van irántunk...Zenei szempontból a dolog már másképp áll: Liszt mindent el tud játszani, amit akar, és az mindig szellemes, bár néha ízléstelen. Szerzeményeiről ugyanez a véleményem. Nem mondhatok mást, minthogy borzalmasak – kaotikus disszonancia, szüntelen és tolakodó morajlás a basszus mély hangjaiban éppúgy, mint a legmagasabb regiszterben, bevezetései fejbe kólintják az embert stb. Mondhatom,

⁸⁹ Claude Samuel. Clara S. 254.ol.

⁹⁰ Hat zeneszerző (Thalberg, Pixis, Herz, Czerny, Chopin és Liszt) által írt bravúrvariációk.

utálom mint zeneszerzőt. Előadóként azonban elképeszt!”⁹¹ Ugyanezen weimari tartózkodásról Eduard Genast színigazgató leírja, hogy amikor Liszt Schumannékkal vacsorázott, észrevette, hogy Clara egyre növekvő csodálattal nézi a Liszt nyakában lógó, drágakövekkel kirakott drága brosst. Amikor ezt Liszt meglátta, gondolkodás nélkül levette az ékszert, és Clarának ajándékozta. 1848. Schumannék Mendelssohn nézetét vallják Liszttel kapcsolatban : „Állandó váltakozás botrány és felmagasztosulás közt.” Egy pillanatig sem vitatják Liszt zsenialitását, de úgy érzik, saját mítoszának káprázata elvakította őt. Ekkor jelentkezik be Drezdai otthonukba Liszt, aki átutazóban van a városon. Clara zenés estélyt rendez a tiszteletére, de Liszt nem jelenik meg a megbeszélte időpontban. A zenészek már majdnem Beethoven *D-dúr triójának* végére érnek, mikor a díszvendég Wagner kíséretében berobban az ajtón. A feszültség eleve adott, ismerve a Schumannék és Wagner közötti ellentétet is. Schumann Zongoraötös-e következik, amelyet Liszt a „Leipzigerisch” jelzővel illet. A feszültség növekszik. Amikor aztán Liszt elkezdi Meyerbeert dicsérni Mendelssohnnal szemben, Schumann nem bírja tovább, felpattan, odarohan Liszthez és vállait megragadva így kiabál: „Ki Ön, hogy így mer beszélni egy olyan muzsikusról, mint Mendelssohn?” Majd kibotorkál a szobából. Liszt erre Clarához fordul, és higgadtan azt mondja: „Mondja meg a férjének, hogy ő az egyetlen ember a világon, akitől ilyen nyugalommal fogadom az előbb nekem címzett szavakat.” Majd elhagyja a házat. Clara kijelenti: „Örökre végeztem vele.”⁹² Liszt azonban továbbra is jóindulatáról és elismeréséről tesz tanúbizonyságot Schumannék felé, hiszen ahol és amikor csak tudja, műsorra tűzi Schumann műveit, valamint Clarának koncertlehetőségeket próbál biztosítani. 1851-ben, amikor Schumann és Clara már Düsseldorfban élt, Liszt Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegnővel átutazóban meglátogatta őket. Persze szokásához híven bejelentés nélkül érkezett, ezzel alaposan felborítva a család életét, akik éppen Marie lányuk születésnapját ünnepelték. Házi muzsikálás következett, melynek során először Clarával Schumann *d-moll szimfóniájá* –t és a *Kinderball* négykezeset játszották, majd Liszt adott elő néhány darabot az *Harmonies poétiques et religieuses*-ből. Clara ismételten dicséri Liszt zongorázását, démoninak, ördöginek nevezi, de a műveket egyáltalán nem érti, zagyvának tartja: „...Mind a ketten igen lehangoltak lettünk, nagyon szomorú dolog ez. Liszten látszott, hogy szenved, mert nem mondunk semmit, de semmit sem

⁹¹ Claude Samuel: Clara S. 264.ol.

⁹² Alan Walker: Liszt Ferenc, 2. A weimari évek, 1848-1861, 331, 332.ol.

mondhat az ember, mikor a szíve berzenkedik.”⁹³ Clarában már ott vannak a tüskék, ráadásul kialakulóban van a különböző zenei eszméket valló felek közötti „romantikusok háborúja” a liszti és a schumanni vonal között, de Liszt rá oly jellemző módon most is azon van, hogy segítsen Schumannon, aki ellen a düsseldorfi zenekar és énekkar már forrong. Megszervezi hát Schumann darabjának, *A messinai menyasszony* nyitányának weimari bemutatóját, ami pár hét múlva meg is történik. 1852- ben Schumann *Manfréd*-kísérőzenéjét Liszt mutatja be. Clarától köszönetet nem kap, csak egy értesítést, hogy a mű kéziratos partitúráját adja vissza. Ezt a bemutatót megelőzően egyébként Liszt elküldi Clarának *Grosses Konzertsoló* –ját, abban a hitben, hogy Clara esetleg műsorára tűzi. Clara átnézi a darabot és csupán üres virtuozitásnak tartja. De nem akarja szemtől-szembe elutasítani a darabot, ezért női cselhez folyamodik és ezt írja Lisztnek: „Hol lelhetne egy nő annyi erőt, hogy eljátssza?[...] Ezt egyáltalán senki nem tudná úgy eljátszani, mint Ön.”⁹⁴ A *h-moll szonáta* esete is beszédes. 1853-ban, amikor Brahms még csak szárnyait próbálgatja, ajánlást kap Joachimtól Liszthez. Reményivel, a hegedűssel érkeznek, Liszt szívélyesen fogadja őket. Brahms zavarba jön, amikor Liszt megkéri, játssza el néhány szerzeményét. Liszt erre a zongorához ül, és a szinte olvashatatlan kéziratból leblattolja az *op.4-es-es esz-moll scherzo*-t. Közben kommentálja a darabot. Beszélgetnek kicsit, majd az ott lévők közül valaki megkéri Lisztet, játssza el *h-moll szonátá*-ját. Liszt eleget tesz a kérésnek, de játék közben Brahmsra pillantva észreveszi, hogy az mélyen alszik. Liszt befejezi a darabot, majd kivonul a szobából. Ez az epizód nem bizonyítja, hogy Brahms ellenérzéseket táplált volna Liszttel szemben, az ellenkezőjét még úgysem, de mindenesetre rossz ómennek bizonyult a későbbiekre nézve. 1854. Robert Schumann már Endenichben van. Clara csomagot kap Liszttől. Utána mérgesen írja: „Liszt ma kedves levelet küldött nekem egy szonáta kíséretében, melyet Robertnek ajánlott, és még más dolgokat is. Rémes darabok. Brahms eljátszotta nekem őket, és teljesen elkeserítettek. Céltalan hangzavar, egyetlen egészséges gondolat sincs bennük, csupa összevisszaság, képtelenség akár egyetlen világos akkordfutamot találni bennük. És ráadásul még válaszolnom is kell neki, meg kell köszönnöm. Hát ez igazán rettenetes!”⁹⁵ A *h-moll szonátá*-ról van szó, a XX. és XXI. század egyik legnagyobb darabjáról, amelyről

⁹³ Claude Samuel: Clara S. 329.ol.

⁹⁴ Alan Walker: Liszt Ferenc 2. A weimari évek,333.ol.

⁹⁵ Claude Samuel: Clara S. 36,37.ol.

azóta elemzések százai készültek, melyek egyetértenek abban, hogy a zongorairodalom egyik legértékesebb művét írta meg Liszt Ferenc a *h-moll szonátá*-val. Clara megérzései gyakran nem váltak valóra. Szerencsére ebben az esetben sem lett igaza a művet illetően. Érdekes, hogy míg Robert Schumann-nal, Brahms-szal, Mendelssohn-nal kapcsolatosan ösztönei mindig megsúgták neki, melyek lesznek halhatatlan alkotások, ez Liszttel (vagy akár Wagnerrel) kapcsolatban nem működött. De sokkal inkább elképzelhető, hogy személyes ellenérzései miatt eleve előítélettel hallgatta ezen zeneszerzők műveit. Clara azonban mégis rákényszerült, hogy Liszt segítségét kérje a későbbiekben is. Schumann kórházba kerülése után Clara arra a véleményre jutott, hogy neki egyedül kell biztosítania maga és gyermekei számára a jövőbeni megélhetést, ezért megpróbált minden lehetőséget felkutatni a koncertezésre. „Kérem, adjon tanácsot - írja Lisztnek - , tudom, hogy Ön szíven viseli a jósorsomat.”⁹⁶ Liszt természetesen segít. Weimarban Schumann – művekből álló koncertet szervez, ahol övé a karmesteri pálca, Clara pedig az *a-moll zongoraverseny*-t játssza. Clara naplójában annyi megjegyzést fűz az eseményhez, hogy a zongora förtelmes volt. Két hónappal később Liszt a *Neue Zeitschrift*-ben terjedelmes cikket ír Clara Schumannról, hogy ráirányítsa a figyelmet nehéz helyzetben lévő kollégájára. A tanulmány Clara művészi kiteljesedéséről szól, és a művésznőt már-már isteni dicsfényben ábrázolja. Néhány részletet lássunk belőle, hiszen Liszt lebilincselően festi le Schumann-asszonyt:

„Schumann Róbert és Klára a művészet mondáiban a természet szép kormányzásának ragyogó példáihoz sorakozik; [...] a jövő *egyetlen* arany dicsfényvel szövi körül kettejük fejét [...].

De ó, az utókor csak az egyik kiválóságainak örülhet majd, a másik érdemeit csak a kortársak tanúságaiból mérheti le. Róbert művei az utókoré maradnak, - Klára tehetsége csak saját korának virágzik! Nem még közelebbi ok –e ez arra, hogy a nagy művésznőnek hódolatunk, csodálatunk és rokonszenvünk adóját lerójuk? [...] „Mások költenek..., ő maga a költészet.”⁹⁷

S, ha valaki ma folytatni akarná ezt a mondatot, bizvást azt mondhatná:

„Ha sokan több zajt ütnek is, kevesen adnak ilyen sok zenét.”

Clara Wieck azon kevesek közé tartozik, akik egy hangszer gyakorlati megtanulásával úgyszólván teljesen lefoglalt neveltetésből veszélyeztetlenül kerültek ki. Legzsengőbb ifjúsága óta oly soká – és sokszor –tovább gyakorolt,

⁹⁶ Alan Walker: Liszt Ferenc, 2. A weimari évek, 333. o.

⁹⁷ Egykor Robert Schumann írta ezt Claráról.

mint fizikai ereje futotta. Mivel azonban a hivatottak seregében kiválasztott volt, érzése – anélkül, hogy a készség megszerzésére irányuló száraz robotban eltompult volna, vagy a művészet légüres terében való túl hosszú tartózkodás következtében – úgy, mint a virágok a túlságosan déli nap sugarától – még kivirágzása előtt elpusztult volna, - mindezen veszélyek dacára korai erőre tett szert, amit női szervezetnél kétszeresen kedvezőnek tekinthetünk.[...]Annak, amit játszott, bensőséges megértése fejlődött ki benne. Kétségkívül másképp értette meg a zenét, mint ahogyan tanították neki, és ez mentette meg! Ettől kezdve megpróbálta, hogy szellemével mindig magasabbra hatoljon a költészet titkos régióiba. [...]Ott, a buzgó elmélkedés csöndjében intuíciónak révén vált részesévé annak a legfőbb bölcsességnek, mely a művész előtt hirtelen tárul fel, s amit hiába akarnak iskolai előírások szerint megtanítani neki.[...]Amikor Clara Wiecket tizenhét évvel ezelőtt Bécsben hallottuk, magával vitte a hallgatókat a maga poétikus világába, amely felé egy fényszikráktól vontatott és kis, kecses, kristályos, de izmosan lendületes szárnyak emelte bűvös kocsin szállt egyre följebb. [...]...ez tűnődő, csupa szellem tekintetével különösen mosolyogva, hallgató najádra emlékeztetett, aki a próza országában nem érzi magát otthon. [...] A múzsák hajdani kedves kis játszótársából áhítatot keltő, kötelességtudó és szigorú papnő lett.[...] Ha ujjai alatt felhangzanak a húrok, mintha rejtelmes fény szöknék elő belőlük[...] Kifogástalan tökéletesség jellemzi ennek a szelíd, szenvedő szibillának minden hangját, aki – mennyei levegőt lehel és a földdel már csak könnyei révén marad kapcsolatban. Ritkán esik majd meg újra, hogy egy nő egész belső életét a művészetbe helyezze át, hogy már csak a művészet területén érezzen és élvezen. Fokozatosan jutott el azoknak a – némely fantasztikus elbeszélésben vázolt – mestereknek bensőbbé vált életéig, akiknek az egész földgömb fontossága s iránta való érdeklődésük oly teljesen feloldódott a művészet szférájában, hogy számukra a valóság álommá lett, életük elkerülhetetlen, de terhes megszakításává, s ez az élet a tömeg szemében álmodozó élet volt, nekik maguknak viszont az egyedül igaz realitás. Hiszen könnyű észrevenni, hogy Klára csak addig van ébren, míg zenét hall vagy maga zenél, s hogy az utolsó hangok elhangzásával lelke bezárul, mint a virágkehely az utolsó napsugárral, s az új szellemi napnak csak akkor nyílik meg ismét, ha a harmónia szárnyai ragadják fölfelé. Fokozott érzékenységének a hamis hang katasztrófa lenne, az elhibázott futam megtört rokonszenv, a rosszul vett tempó félreismeret szerelem, a hamisan felfogott ritmus becsmért nagy tett, amit fellázadt lelke mélye megannyi bántásnak érezte.[...] Évek óta alig tudtuk rászanni magunkat, hogy Beethoven f-moll szonátáját meghallgassuk; annyira kifárasztotta fülünket s annyira felbosszantott ennek a műnek hideg, szellemtelen ledarálása. De amikor nemrég Schumann Klárától hallottuk, a legbensőségesebb „szellemi kielégülés” fogott el bennünket. Úgy éreztük

magunkat, mint - mondjuk – a festő, aki újra megtalál egy főséges eredetit, melynek hosszú, hosszú ideje csak ízetlenül torz másolatai üldözték.[...] Schumann Klárának is a művészet felségeiből álló közönségre lenne szüksége, hogy lelkének titkon küszködő tüze minden hallgatóját úgy megragadja, ahogy az önnön keblét rendíti meg. De mindenki csodálni fogja, mert csakugyan minden szempontból hibátlanul s kitartó gonddal, az akarat energiájával és askétikus odaadással olyan mesteri készségre tett szert, amely bizonyos mértékben csalhatatlanná avatja. Schumann Klára nem zongorista és nem hangversenyző a szó közönséges értelmében. Tehetsége a mi szemünkben mintegy a világi oratórium megszemélyesítése : *péri* ő, aki *paradicsoma* után vágyódik a magasztos, a szép, az ideál szakadatlan szemlélésében.”⁹⁸

Liszt tanulmánya nagyban hozzásegít minket, hogy Clara Schumannról összetett és valós képet kapjunk. Hasonlatai szemléletesek, és olyan tulajdonságokat világítanak meg, amelyeket a kritikák figyelmen kívül hagynak. Liszt fenti esszéjében hosszan taglalja még a módot, ahogy Clara különböző szerzők műveit interpretálja: papnőhöz hasonlítja, aki ígét hirdet, s egyetlen passzust, egyetlen hangsúlyt sem akar saját szája szerint tolmácsolni : askéta módjára háttérbe szorítja saját egyéniségét, hogy teljes lényét a szerző gondolatainak szolgálatába állíthassa. Clara Schumann egy másik –nem kevésbé érdekes – tulajdonságáról is tudomást szerezhethünk, ami a kritikusok szeme elől rejtve maradt, nevezetesen arról, hogy a művésznő milyen precízen, már-már kényszeresen ellenőrzi koncertjei előtt a körülményeket : a zongorán minden hangot átvizsgál, ellenőrzi rezonanciájukat, gondoskodik a szék pontos magasságáról, (egy centiméterrel sem lehet magasabb vagy alacsonyabb, mint a megszokott), órákon keresztül gyakorol az adott hangszeren (Liszt lovaghoz hasonlítja, aki lovagi tornára készül), és figyelmesen hallgatja az aktuális teremben minden egyes hang akusztikus terjedését. A tanulmány tehát egyértelműen a kor egyik legnagyobb művészenek ábrázolja Clarát. Néhány hónappal a cikk megjelenése után Liszt ismét Düsseldorfba megy és meglátogatja Clarát. „Barátságosan fogadott, de egy szót sem ejtett a *Neue Zeitschrift*-beli cikkről...”⁹⁹ - írja Liszt Carolyne hercegnének.

⁹⁸ Liszt Ferenc válogatott írásai, I. Hankiss János, Zeneműkiadó, 1959. 377.ol.

⁹⁹ Alan Walker: Liszt Ferenc, 2. A weimari évek, 334.ol.

Az ellentétek egyre inkább kiéleződnek. Dúl a romantikusok háborúja. 1870-ben pedig újabb lendületet kap a Beethoven –ünnepségek kapcsán, amikor az Ünnepi Bizottság elnöke, Dr. Franz Egger és munkatársai –mit sem tudva a művészek közti ellentétről – meghívót küldenek Brahmsnak, Clara Schumannnak, Joachimnak, Lisztnek és Wagnernek a koncertsorozaton való részvételre. Ekkor robban a bomba, ugyanis Joachim felháborodott válaszlevelet fogalmaz, melyben a karmesterek (Liszt és Wagner) személye miatti távolmaradását jelenti be. Egyben értesíti Brahmsot és Clarát is a „komolytalan bohózat” –ról, remélve, hogy azok szintén kivonják magukat a részvétel alól. Clara válaszlevele sokat elárul arról, hogy bármennyire is elfogadott és elismert művész volt ő a maga korában, bizony a megítélése, mint „női zongorista”, más kategóriába esett, mint egy férfi muzsikuszé. „Ez nekem is ugyanúgy esik, mint Önnek; egy Beethoven-ünnep Liszttel és Wagnerrel – ettől összeszorul a szívem, de hát hogyan keveredjem ki belőle? Én mint NŐ nem járhatok el úgy, mint Ön, hiszen nagy önteltségnek tűnnék, ha meggyőződésemmek nyíltan hangot adnék, én, a nő, a férfiakkal szemben, így hát ki kellene ötlenem valami hazugságot.” Joachim azonnal megfelel a kétkedésre: „...a művészetben Ön mindenesetre »elégge férfi«.”¹⁰⁰ 1876-ban, amikor Bayreuthban sohasem látott fényűző keretek között megrendezték Wagner *Ring* –jének bemutatóját, Joachim, Brahms és Clara egyszerűen nem mentek el az ünnepségre. Clara Schumann Liszt haláláról értesülve ezt írta naplójába: „Kiváló zongoravirtuóz volt, de veszélyes példa a fiatalok számára...Zeneszerzőként borzalmas.”¹⁰¹

Liszt Ferenc és Clara Schumann kapcsolatában Clara meglehetősen negatív színben tűnik fel, de ne felejtjük el, hogy Clara és barátai, Joachim és Brahms tiszta szívükkel próbáltak kiállni egy olyan ügyért, mely számukra egyértelmű meggyőződés volt. Nem tudhatták még, hogy az elkövetkező években hogyan alakul a zeneirodalom sorsa, milyen irányba halad a kompozíciós technika. Konzervativizmusuk igazán csak a jövő aspektusából válik láthatóvá, ők maguk ezt semmi esetre sem érezhették.

¹⁰⁰ Idézetek: Alan Walker. Liszt Ferenc, 3. Az utolsó évek, 208. o.

¹⁰¹ Alan Walker. Liszt Ferenc 2. A weimari évek, 334. o.

CLARA SCHUMANN, A TANÁR

Egy koncertező zongoraművésznek nehezen fér bele az életébe a tanítás, kiváltképp, ha annyi elfoglaltsága van, mint Clara Schumannnak. Ám ha valakinek fontos az, hogy hagyományokat adjon tovább, olyan meggyőződéseket közvetítsen, melyek egész életét meghatározták, elveket, melyekhez mindenáron ragaszkodik, akkor mégiscsak elkötelezi magát a tanításnak. Így történt ez Clara Schumannnal is. Már egész fiatalon is voltak növendékei, akiket hónapokig tartó koncertsorozatai alatt, vagy otthon tanított, de igazán elkötelezett tanár a hetvenes évek végén lett. Ekkor már jóval kevesebbet koncertezik, ellenben a rendkívül kedvező feltételeknek köszönhetően Joachim Raff igazgató kérésére elvállalja a Frankfurter Konservatorium tanári állását. Mint arról már szó volt, Raff gyakran hangoztatta: „Schumann-né asszonyon kívül nincs nő a Konservatoriumban, és nem is lesz. Schumann-nét pedig férfinak tekintem.”¹⁰² Ne felejtjük el, hogy Raff Liszt társaságának tagja volt, és nem kizárt – ez persze csak szubjektív feltevés, – hogy az is szerepet játszott a munka elvállalásában, hogy Clara kötelességének érezte, hogy jelenlétével megakadályozza egy Liszt köréhez tartozó progresszív művész-tanár jelenlétét a konzervatóriumban. Mindenesetre Clara rendkívül komolyan vette a tanítást, és növendékei közül sokan sikeres művészpályát futottak be. Nagyon érdekes, hogy míg az eddigiek alapján egy kemény és kérlelhetetlen nő képe bontakozik ki előttünk Clara személyiségét illetően, addig tanítványai szemszögéből ez a kép lényegesen szimpatikusabb, minden növendéke szívesen és szeretettel gondol vissza a vele töltött időre. Frau Doktor Schumann - ahogy abban az időben sokan nevezték – tehát megkezdte a hivatalos tanítást. Első ténykedése megtisztítani a terepet az alkalmatlan növendékektől. Ezután már elkezdheti továbbadni a módszert, melyet apjától tanult, és amely művészi hozzáállásának alapját képezte. Wieck rendkívül fontosnak tartotta az éneklő zongorahangot, (Clarának ezért kellett énekleckéket is vennie), ezt a hagyományt lánya is követte. Ennek a különlegesen éneklő hangnak az eléréséhez speciális technika kellett, ezt alkalmazta Clara is. Kevésbé használta a könyökét és felkarját, a hangokat csuklóból szólaltatta meg. Lássunk néhány idézetet, melyek játékmódjával kapcsolatosak, valamint azzal, ahogyan ezt továbbadta

¹⁰² Claude Samuel: Clara S. 425.öl

növendékeinek. Elsőként lánya, Eugenie idézi fel az első zongoraórát anyjával¹⁰³, amikor egy Czerny etüdöt játszott el neki:

„Eljátszottam egy oldalt, majd anyám azt mondta: »Eléggé rendben van, de nem gondolod, hogy így sokkal szebben szólnának az akkordok?« Eljátszotta az első nyolc ütemet csuklóból, minden hangot ugyanolyan erősséggel, *forte*, de mégis rendkívül lágy hangon, egy pillanatra sem merevítve meg a csuklót, az akkordokat ritmikusan egybekötve, hogy az egyszerű darab hirtelen életre kelt és karaktert kapott.
Ez egy felfedezés volt számomra; a billentés és ritmus szépsége iránti érzékem abban a pillanatban életre kelt.”

Ez a fajta játéktechnika nagyon jellemző volt Clara Schumannra. Egyik angol tanítványa, Franklin Taylor így emlékszik vissza¹⁰⁴:

„...Soha semmi nem hangzott nyersen vagy csúnyán a keze alatt; őszintén mondhatjuk, hogy ha valaki hallotta őt egy jó darabot játszani (sosem játszott olyat, ami nem jó), mindig addig felfedezetlen szépségeket vehetett észre benne. Ez kétségtől részben a különösen szép hangtónusnak volt köszönhető, melyet megszólaltatott, amely sűrű és erős volt a legkisebb durvaság nélkül, és fenntartásához – még a lehangosabb futamokban is – inkább ujjal való nyomást használt, mint ütést. Játéka valóban mentes volt bármilyen erőszakos pillanattól; futamoknál ujjai végig a billentyűk közelében maradtak és ütés helyett lenyomták azokat, míg az akkordokat inkább csuklóból megfogta könyökből való lecsapás helyett. Technikáját az apja, F. Wieck által lefektetett alapelvre alapozta, aki tanítója is volt, miszerint a billentés sose legyen hallható, csakis a zenei hang’.”

Lánya, Eugenie visszaemlékezése alapján gyakorlási módszeréről is sokat megtudunk. Reggeli után azonnal a nyitott koncertzongorához ment és skálázni kezdett. Oktáv-, terc-, szext-, dupla terc- és decima skálákat játszott (Adelina de Lara, az egyik növendék visszaemlékezése alapján tudjuk, hogy kezei elég nagyok voltak ahhoz, hogy nehézség nélkül játsszon decima skálát), gyakran egyik kezével akkord-kíséretet improvizált a futamok alá. Majd arpeggio-futamok következtek és oktávozás. Mindezt pillanatnyi megállás nélkül, *prestissimo*. Ez a bemelegítés minden nap azonos rendben épült fel, mégis mindig más volt, mintha újabb és újabb

¹⁰³ Pupils of Clara Schumann, CD kísérőfüzet, Jerrold Northrop Moore, saját fordításban

¹⁰⁴ Pupils of Clara Schumann, CD kísérőfüzet, Jerrold Northrop Moore, saját fordításban

darabot improvizálna minden nap. Ezután technikai gyakorlatok következtek (általában Czerny), majd Bachtól egy fuga vagy az *Olasz Koncert*, *Kromatikus Fantázia*, partiták, szvitek. Végül a Schumann *Toccata* és hat Chopin etüd. Sosem gyakorolt lassan, ütemről –ütemre.

A speciális játékmód, ami Clarát jellemezte, közvetlen hatással volt Schumannra is, és a billentyűközeli játékmód valamint a csodálatos tónus szinte indukálta azt a belső szólamvezetést, amely olyan sok Schumann mű sajátja.

Eugenie Schumann így folytatja visszaemlékezését¹⁰⁵:

„Mama mindig mondogatta, hogy sosem érzi az ujjait, miközben játszik, és ez, azt hiszem, jellemző. Sosem gondoltam ujjakra, ha őt hallottam. Egy szó mint száz, technikája tökéletes és csalhatatlan volt. Majdnem hihetetlennek hangzik és mégis igaz, hogy sose hallottam anyámat melléütni még a legnehezebb futamokban sem, mint például az *op.17-es Fantázia* második tételének vége, ahol a játékkal szembeni követelmény valóban óriási, ha a tizenhatodik teljes értékben, ugyanakkor a legnagyobb szenvedéllyel adatnak elő. Mi, gyerekek, tudtuk, hogy ez megkívánja minden fizikai erejét, de a közönség sosem vette észre, még én is elfelejteném játékának túlárado érzelmi hatására.”

...

Azt éreztem anyám zongorázásáról, mint egy gótikus műemlékről, ahol minden egyes, a legmagasabb pont felé törő vonal szigorú szimmetriája mindig új a szemnek, bármilyen gyakran nézünk fel rá. Minden zenedarabot nagyszerűen, szenvedélyesen és logikusan épített fel. Nem volt belesietés, sem hirtelen emelkedés; szigorú művészi törvényekhez alkalmazkodva, mégis láthatóan spontán és szabadon, minden alkotás áradt a művész kezéből, végig foglyul ejtve a hallgatót.”

Clara Schumannhoz özönlöttek a tanulni vágyó diákok, nem csak azért, mert korának egyik legnagyobb és legnépszerűbb művésze volt, hanem azért is, mert tőle első kézből kaphatták meg azokat az információkat, melyeket az akkori repertoárdarabok előadása megkövetelt. Ne felejtsük el, hogy abban az időben a repertoár bázisát a kortárs darabok képezték, és ezeknek Clara Schumann avatott ismerője, sokszor ihletője és inspirálója volt. Schumann, Brahms és Mendelssohn

¹⁰⁵ Pupils of Clara Schumann, CD kísérőfüzet, Jerrold Northrop Moore

darabjait senki nem érezhette annyira magáénak, mint ő. Ennek a meggyőződésnek bizonyítékát Clara Schumann legjobb tanítványainak játékában találjuk, ahol sok helyen nagyon hasonló hangzást vagy zenei megoldást hallhatunk interpretációjukban. Tanítványai közül olyan művészek kerültek ki, mint : Carl Friedberg, Franklin Taylor, Leonard Borwick, Fanny Davies, Clement Harris, Mathilde Verne, Nathalie Janotha, Adelina de Lara és a magyar Eibenschütz Ilona, akik mindannyian – hosszabb-rövidebb ideig – koncertező művészek illetve tanárok voltak. Álljon itt egy beszámoló egyik tanítványától, Mathilde Verne-től, amely segítségével többet megtudhatunk Clara Schumann metodikájáról. Frau Schumann apja módszerét követve három –négy fős csoportokban tanított, ezek a csoportok hetente kétszer mentek hozzá órára, (a kezdőkkel először Marie Schumann, a legidősebb lány foglalkozott), és egymás játékát is meghallgatták. Mathilde Verne órára ment Clara Schumannhoz. Az első játékos Fanny Davies volt, aki –mint Verne visszaemlékszik –éppen a legato-billentés nehézségeivel birkózott. Davies szenvedélyesen figyelt minden egyes szóra, ami elhagyta Clara Schumann ajkát az óra alatt. Ezután következett Mathilde Verne, aki először kotta nélkül szeretne volna előadni Beethoven *op.10 no.2-es szonátá*-ját, de Schumann asszony ragaszkodott a kotta használatához. Az első és második tétel előadásához nem fűzött kritikát, a harmadikban azonban kifogásolta a ritmus pontosságát és a technikai megvalósítást. Folytassuk most Verne saját szavaival¹⁰⁶ :

Végül Schumann asszony komolyan de kedvesen rám nézett, és ismét németül azt mondta: » Most vedd a darabot és nézd át alaposan.«

Zenei nevelésem megkezdődött.

Schumann asszony tanítási módszere (gyűlölöm ezt a szót) inkább szuggesztív volt, mint magyarázó. Miután egy növendék végigjátszott egy teljes darabot, ő kommentálta az interpretáció minőségét.

Például,gyakran hallottam őt azt mondani : » Nem játszod költőien

ezt a darabot,« és azt is : »Nem érted ezt a tételt. Nem elég briliáns. «

Ritkán szedte bárki játékát ízekre de érzelmi és intellektuális teljességre törekedett. Sosem kritizált kifejezéstelen arccal : ebben rejtett csodálatos tudománya, hogy hogyan éreztesse egy diákkal az igaz kritikát. Csak a

szemébe kellett nézned, hogy érezd, a szívéből beszél. Egy nap Schumann

asszony az óráim előtt eljátszott nekem egy Brahms Intermezzo-t olyan tüzzel,

hogy Marie Schumann bejött a szobába és azt mondta : » Édes anyukám,

¹⁰⁶ Pupils of Clara Schumann, CD kísérőfüzet, Jerrold, Northrop Moore

nem szabad kifárasztanod magad.« Schumann asszony extázisba borulva, sötét-zafir szemekkel meredt lánya arcába, orcái izgalommal telve. Hozzám fordult:
 »Nos, Mathilde, remélem most bebizonyítottam neked, hogy az ember nagy hatást tud elérni csupán *mezzoforte*, *piano* és *pianissimo* játékkal is.«
 [...] Sosem felejtettem el csodálatos óráimat. Schumann asszony hatása egész életemben végigkísért, és talán ma még erősebb.”

Clara Schumann tanítványai

Clara Schumann tanítványai közül ismerkedjünk meg három női tanítvánnyal, akik maguk is mindhárman koncertdobogón álltak hosszú ideig:

Fanny Davies ¹⁰⁷ (1861-1934)

Guernsey-ben született, zenei tanulmányait Birmingham-ben kezdte, 1882-től pedig a Lipcsei Konzervatóriumban folytatta. Egy év elteltével jelentkezett Frankfurtba, Clara Schumannhoz. A vele töltött két év megalapozta karrierjét. A Schumann családon keresztül megismerkedett Brahmszal és legjobb barátai körébe is bekerült. Majdnem ötven éves európai karrierje során a schumanni hagyomány legjelesebb képviselője lett, és tanára eszméihez egész életén keresztül hű maradt. Az ő nevéhez fűződik Brahms *op. 116 és 117-es Klavierstücke*-jeinek bemutatója Londonban, ugyanitt az *op. 120-as Klarinétsonáták* és *op. 114-es Klarinéttrió* bemutatója Richard Mühlfelddel, a darabok címzettjével, és a *d-moll hegedű-zongora szonáta* bemutatója Joachim Józseffel, akit Davies Jo-Jo-nak nevezett. Joachimmal később is gyakran lépett fel, Pablo Casals-nak is egyik kedvenc kamarapartnere volt, valamint Casals zenekarával előadta Beethoven G-dúr és Brahms B-dúr koncertjeit. Egész Európát bejárta koncertjeivel, ahol kortárs művek és régi angol zeneszerzők művei is szerepeltek. Egyik barátnője így jellemzi:

„Kétféle művészt ismerek: azok, akik sosem játszanak színpadon kívül-rá kell hangolódniuk a koncertre, és egy kellemes estét társas pihenésnek tekintenek – és azok, mint Fanny, akiknek a zene a mindennapi kenyerük, akik az élethez zenét lélegeznek. Ha meglátott egy zongorát, nem bírt neki ellenállni.”

¹⁰⁷ <http://www.yso.org.uk/biographies/fannydavies.html> és a Pupils of Clara Schumann Cd kísérfüzet alapján

Fanny Davies pedig szeretett tanárnője szavait véste örökre az emlékezetébe:

„Schumann mit se ér, ha nem ritmikus. Költő ő, tele érzéssel és fantáziával, de sohasem szentimentális; sose szabad műveinek szentimentálisan hangzani.

Schumann sosem írt egy hangot, egy szünetet, egy éket sem, amelynek ne lenne meg a jelentése...Játszd, ami le van írva. Minden ott van azoknak, akiknek van esze.”

Eibenschütz Ilona¹⁰⁸ (1873¹⁰⁹-1967)

Budapesten született, zongoraművész. Zenei képzését unokatestvére, Eibenschütz Albert kezdte el. A legenda szerint ötévesen Liszt Ferencsel játszott egy koncerten. Később tanára Carl Marek lett, 1878-tól 1885 –ig a Lipcsei Konzervatóriumban tanult Hans Schmitt irányításával. Csodagyerekként koncertekkel járta Skandináviát, Oroszországot, Németországot és az Osztrák-Magyar Császárságot. 1885-ben Clara Schumannhoz kerül. Clara Schumann meghallgatta, majd így szólt hozzá:

„Briliánsan játszol, és tudom, hogy sok koncerten játszottál nagy sikerrel. Attól félek, hogy nem szándékozol alávetni magad a tanításomnak, és szeretném, hogy megváltozz néhány lényeges szempontból.

Ilonának nem szállt fejébe a siker. Szerényen válaszolt: Tudom, hogy sok hibát vétek a játékomban és rossz irányba csúsztam el, de, ha felvesz a tanítványai közé, ígérem, mindent pontosan úgy csinállok majd, ahogy Ön mondja.”

1890-ig tanult Clara Schumannnál, itt ismerte meg Johannes Brahmsot is, akinek műveit gyakran játszotta. Ezt írja róla:

„[Brahms] úgy játszott, mintha improvizálna, szívvel-lélekkel, néha magában dúdolván, mindent elfelejtve maga körül. Játéka egészében véve nagy és nemes volt, mint szerzeményei.”

¹⁰⁸ Wikipedia-Ilona Eibenschütz, és a Pupils of Clara Schumann, CD kísérőfüzet alapján

¹⁰⁹ A két forrás két különböző évet jelöl meg születési dátumként, 1872-t illetve 1873-at, az életrajzok többsége azonban az 1873-at jelöli.

1893-ban Brahms neki mutatja meg először *op.118* és *op. 119-es* sorozatát, amiket később a fiatal zongoraművésznő mutat be Londonban. Ekkor írja Clara Schumann Brahmsnak:

„...Köztünk szólva, nem hiszem, hogy Ilona érti őket annyira, amennyire szükséges. Túl gyorsan átszalad mindenén.”

Ilona Eibenschütz felidézi, amikor egy tanítvány (talán ő maga) az egyik Beethoven szonátát játszotta Clara Schumann-nak, aki megkérdezte:

„- Amikor így játszol, mit akarsz kifejezni?

- Magamat akarom kifejezni.

-Nem gondolod, hogy Beethoven nagyobb nálad? El kell veszítened a saját egyéniségedet a mesterek sokkal nagyobb gondolatainak reprodukálására való törekvésben. Nincs nagyság az előadóművészetben a szerző iránti alázat nélkül.”

G.B. Shaw írja londoni debütálásáról:

„...Az újonc, sietve botladozva fel a lépcsőkön, és néhány furcsa gesztussal kísért fukar meghajlással a zongoraszékhez szaladva, mintha előre összebeszélt összeesküvőket sejtene közöttünk, egy nézőtéri felügyelő félreismerhetetlen benyomását keltette. Háta kiegyenesedett, könyökét behúzta, ajka lebiggyedt : ebben a pillanatban Ilona, nekem úgy tűnt, egy idegen földön volt, barát nélkül. De amikor leütötte az első akkordot Schumann Szimfonikus Etüdjéből, kezei oly egyenletesen és érzékenyen érintették, és a hang oly gazdagon áradt, hogy egyszeriben meggyőződtem róla, hogy csak vesztegettem az együttérzésemet, és , hogy Ilona, bármily dicstelenül is megy a zongorához, a helyzet úrnőjeként jön el onnan. És valóban így történt.[...] ...olyan tapsvihar közepette hagyta el a színpadot, hogy két újabb furcsa meghajlás után ismét a zongorához rohant, és rövid , de lélegzetelállító példáját adta technikai jártasságának.”

Az 1900-as évek elején férjhez ment, és visszavonult a koncertélettől, de továbbra is hű maradt a zongorázáshoz.

Adelina de Lara¹¹⁰ (1872-1961)

Carlisle-ben született, a skót határ közelében, Lottie Adelia de Lara Tilbury-ként. Dickens-i gyermekkorra volt. Apja a művészetek iránt fogékony ember volt, édesanyja spanyol származású. Apja irányításával kezdett zongorát tanulni, még nincs hétéves, amikor már egész Nagy-Britanniát beutazta koncertjeivel, mint csodagyerek, az ebből összegyűlt pénzzel családját támogatja. Több költözködés után végül Liverpoolban kötnek ki, ahol Adelina napi két koncertet ad - heti hat fontért. Tizenegy éves, mikor szülei egy hét különbséggel meghalnak. Ezután két tizenéves féltestvérére hárul nevelése, de egyiküket úgy megviseli a tragédia, hogy öngyilkos lesz. Így Adelina és megmaradt féltestvére folytatja a turnézást a megélhetés reményében. 1885-ben Birmingham-ben játszik, a Birmingham Fesztivál vezető patrónusa, a gazdag George Hope Johnstone előtt. Johnstone és befolyásos barátai tisztában vannak vele, hogy meg kell menteniük Adelina tehetségét és őt magát, mielőtt túl késő lenne. Eldöntik, hogy Fanny Davies-hez viszik őt meghallgatásra, aki nem rég tért vissza Clara Schumanntól. Davies el van ragadtatva a kislánytól és Schumann asszonyhoz akarja küldeni. Mivel azonban Adelinának egyáltalán nincs pénze, gyűjtést szerveznek a kislány részére, Davies pedig egy évig ingyen tanítja, hogy felkészítse a Clara Schumann előtt való játéokra. Adelina de Lara jól emlékszik a találkozásra, amely előtt halálra rémült :

„...Mégis, mikor Clara Schumann elé kerültem, minden félelmem elszállt. Láttam őt, királynői jelenség, feketébe öltözve, fekete lánc függött ezüst haján. Hatalmas, álmodozó és szomorú szemei mégis anyaián tekintettek rám, talán mert olyan kicsi voltam. Atzán rám mosolygott, azt a mosolyt soha nem felejttem el. Kezével a vállamon Fanny Davies-hez beszélt németül. Aztán hozzám fordulva kért, hogy játsszak, ez alkalommal bátorító mosollyal. Első próbálkozásom egy Bach darab volt, a második a *d-moll gigue* Haesler-től. Még sosem hallgattak ilyen nyugalommal; ez csillapította minden maradék idegességemet, és olyan biztonságot adott, amelyet még soha nem éreztem.

Mikor befejeztem, én is csendben ültem. Még most is emlékszem a szoba csendjére. Senki sem beszélt. Aztán felpillantva láttam, hogy Clara Schumann megint rám mosolyog, és hirtelen borzasztó boldognak

¹¹⁰ Pupils of Clara Schumann, CD kísérőfüzet, Jerrold Northrop Moore alapján

éreztem magam! Egy pillanat múlva felállt, megpaskolta a vállamat és mély beszélgetésbe merült Fanny Davies-szel. Hogy szerettem volna, ha többet tanultam volna németül. Meghaltam volna, hogy tudjam, mit mondtak, de csak mikor már ismét a kocsiban voltunk, tudtam meg. »Szóval, Adelina – professzionális zongorista leszel! «Nem volt hiba tanárom elégedettségében. »Úgy érti-?«de nem tudtam szavakba önteni. »Schumann asszony felvett a növendékei közé!«

Így hát Adelina Frankfurtba utazott, és néhány hét előzetes tanulmány után, melyet Marie Schumann irányított, megkezdte a Clara Schumann-nal való munkát. Négy és fél évig tanult nála, ami saját bevallása szerint élete legszebb és legnyugodtabb időszaka volt. Később férjhez ment egy színészhez, de házassága nem sikerült, egész életében egyik helyről a másikra költözött, de a koncertezést nem hagyta abba. 1951-ben még búcsúkoncertet tartott a Wigmore Hall-ban, de utána is többször adott hangversenyt és felvételek is készültek vele.

Clara Schumann bonyolult személyisége

Talán első pillantásra nem a zenéhez kapcsolódó téma, amiről a következő oldalakon írok, de véleményem szerint Clara Schumann személyiségének megértéséhez elengedhetetlenül szükséges. Nevezetesen Clara karakterének furcsaságaira gondolok, melyek már kisgyermekkorában is jellemezték őt, és felnőttként újra megjelentek (vagy soha nem is tűntek el, csak a dokumentáció hiányos ezzel kapcsolatosan).

Tudjuk, hogy Clara szülei nem éltek harmónikus házasságban, és el is váltak, mikor Clara négy és fél éves volt. Clara öt hónapig anyjával élt, majd ötödik évének betöltésekor apjához került, aki azonnal megkezdte zenei képzését. Ettől kezdve

Clara gyakorlatilag nem találkozhatott anyjával, leszámítva néhány láthatást, csak formális levelekben tartották a kapcsolatot, és Clara már szinte felnőtt volt, amikor közelebb kerülhetett hozzá.

Ezek a körülmények már önmagukban elegendőek ahhoz, hogy egy kisgyermek súlyos lelki traumát szerezzen. Ha ehhez még azt is figyelembe vesszük, hogy Friedrich meglehetősen agresszív és diktatórikus módszereket alkalmazott tanítványai – így lányai – nevelésében, akkor mindenképpen érthető, hogy Clara kisgyermekként rendkívül magába forduló volt. De ez nem minden. Nézzük, mit ír Dr. Jill Hasteed Clara Schumann-ról szóló tanulmányában¹¹¹:

„...A családi napló feljegyezi a nem mindennapi tényt, hogy Clara több, mint négy éves koráig nem beszélt egy szót sem, és nagyon keveset értett. Amikor elkezdett beszélni, szülei azt gondolták, hogy rosszul hall, mivel nagyon magába zárkózott volt, és közönyös a körülötte folyó dolgokkal kapcsolatban. 1825-ben eldöntötték, hogy hasonló korú gyerekek társasága talán fejlesztené Clara beszédképességét. Hivatalos zongoraórák két másik kislánnyal együtt alkalmas módszernek látszott arra, hogy más gyerekeket is bevonjanak Clara megszokott életébe. Nem sokkal ezután, Clara beszélni kezdett, de a „süketség” nem múlt el teljesen egészen nyolc éves koráig.”

Ezek a tények, amelyeket több forrás is együttesen állít, valamint majd’ minden életrajz megemlíti, hogy Clara nem szerette a játékokat, nem is igazán játszott semmivel, a zenét ellenben élvezettel hallgatta. Ő maga erre így emlékszik¹¹²:

„...Mindig hozzá voltam szoktatva jó zongorázást hallgatni, és a fülem érzékenyebb lett a zenei hangokra, mint a beszédhangra.”

Most pedig lássuk, mik az autizmus gyermekkori jellemzői¹¹³:

¹¹¹ Dr. Jill Halstead: The life & Times of Clara Schumann, Liverpool, Royal Philharmonic Hall, 1998 márciusi koncertre írt kísérőfüzet. (Az információk több életrajzban is fellelhetők.)

¹¹² The Kapralova Society Journal, 7. évfolyam, 2. szám, 2009 ősz Clara Schumann: A composer's Wife as composer

¹¹³ http://www.cure-guide.com/Child_Health_Guide/Language_Delays/language_delays.html

http://www.pszichiatria24x7.hu/bgdisplay.jhtml?itemname=autism_diagnosing

<http://esoember.hu/content/view/1029/95/>

<http://www.c3.hu/~autkcsop/hun/autizmus/autizmus1.htm>

http://www.absoluteastronomy.com/topics/Thomas_Sowel

- Az autisztikus emberek számára alapvető nehézséget jelent a saját és mások gondolatainak, szándékainak, vágyainak, érzelmeinek felismerése és viselkedésének értelmezése, így reakcióikat sem képesek a másik ember igényeihez igazítani.
- Saját belső világukba menekülnek, a környezet iránt ezért közömbösnek, közönyösnek tűnnek.
- Kérdésekre nem, vagy ritkán reagálnak.
- Kedvelik az ismétlődő mozgást, ezért sokszor ütögetnek valamit vagy például tapsolnak, kezüket rázogattják.
- Jellemző tulajdonság a beszéd extrém késői megjelenése, sokszor csak hat éves kor után, vagy még később. Ilyenkor gyakran felmerül a sükettség gyanúja, ami viszont nem igazolódik be.
- A beszéd elkezdése után is hosszú ideig furcsán, modorosán vagy például magas hangon beszélnek, gyakran mások, vagy saját maguk szavait, mondatait többször ismételtetik.
- Gyakran mutatnak érdeklődést a zene, a számok vagy a rajzolás iránt, egyeseknek közülük kiemelkedő a memóriájuk. (Ezt a „három M-ként határozták meg: Muzsika, Matematika és Memória)
- Az autisták között vannak értelmi fogyatékosok is, de az autizmus nem jár feltétlenül együtt értelmi retardációval, mi több, sokan közülük kiemelkedő intelligenciával rendelkeznek.
- Nem kedvelik a játékokat, általában nem játszanak velük, vagy nem rendeltetésszerűen.
- Általában egy bizonyos dolog köti le őket teljesen, erre összpontosítják minden érdeklődésüket, ez egyfajta „fixa idea”.
- Ragaszkodnak az állandósághoz, megszokott rutinjaikból nehéz őket kimozdítani.

Ha a Claráról írottakat és a fenti jellemzőket összevetjük, azonnal felmerül a kérdés : vajon Clara autista volt? A kérdés részletes megválaszolására ennek a dolgozatnak a keretei túl szűkek, de – úgy gondolom – minden további nélkül leszögezhetjük, hogy erősen autisztikus vonásokat mutatott. Kutatások

bebizonyították, hogy az autista gyerekek bizonyos százaléka (a pontos mennyiség még vita tárgya) magasan kvalifikált , önálló életet élő felnőtt lesz.

Ezekben az esetekben a hivatás mindig a „fixa ideá”-val kapcsolatos.

Thomas Sowell professzor, a Hoover Intézet kutatója érdekes tanulmányt írt az Einstein – szindrómáról, mely szerint az autisztikus személyeknél alakul ki, és legfőbb jellemzője a beszéd nagyon késői, 5-6-7 éves kori megjelenése. Leírja, hogy ebben a szindrómában szenvedett például Albert Einstein, Teller Ede, Artur Rubinstein és Clara Schumann is. (forrást lásd: 12. lábjegyzetben!)

Az, hogy a Wieck szülők kétségbeesetten próbálnak megoldást találni lányuk állapotára, mindenesetre jelzi, hogy Clara erősen eltért az átlagtól, és bizony némasága aggasztó lehetett. Wieck pedig ösztönösen azt a módszert találja meg, amely ma már központi szerepet kap az autisztikus gyerekek fejlesztésében : a zeneterápiát.¹¹⁴Mi több, Clarát »integrálja« normális gyermekek közé, ahol a gyerektársaság és a zene, mint „fixa idea” hatására megindul a fejlődés. Ha igaz a feltevés, hogy Clara bizonyos mértékig autista volt, akkor ezzel életének sok furcsa momentuma magyarázatot kap.

Többek között a látszólagos érzelmi ridegsége, amit hozzátartozói iránt néha mutatott. Nagyon elgondolkodtató például a Schumann Endenichbe szállítása utáni viselkedése. Egy olyan erős kapcsolatban, mint amilyen Clara és Robert Schumann között volt, hasonló esetben igen eltérő reakció lenne evidens. Tudjuk, hogy Clara a majdnem két és fél évig tartó időszak alatt nem látogatta meg Schumant, levelet is ritkán írt neki. Mintha ismét magába fordult volna, és elhatárolódott volna saját érzelmeitől. Írják ugyan az életrajzok, hogy az orvosok megtiltották a látogatást, de ez indoknak nem látszik elegendőnek, hiszen Clara mindemellett akaratát száz százalékgig érvényesíteni tudta, ha el akart érn valamit. Kétséges, hogy az orvosok megtilthatták egy olyan nagy tiszteletnek örvendő, Európa szerte elismert művészek, mint Schumann asszony, hogy meglátogassa férjét. Amikor pedig – és ezt biztosan tudjuk, - az orvosok kérték Clarát, hogy búcsúzzon el haldokló férjétől, Clara visszakozott, és csak hosszas rábeszélésre és Brahms támogatásával volt képes a látogatásra.

Gyermekeivel kapcsolatban is rengeteg kérdés felvetődik. Nem osztom Claude Samuel nézetét, miszerint :

¹¹⁴ Az autizmus az 1820-as években mint fogalom még nem létezett, csak az 1940-es években írta le egymástól függetlenül Kanner és Asperger. Számos formája létezik, melyek lefolyásukban és erősségükben nagy eltérést mutatnak.

A család az [...], mely célt ad Clara életének negyven éven át¹¹⁵.

Sokkal inkább azt gondolom, hogy a pénzkereset csak ürügy volt, vagy – mondjuk így - beidegződés - hiszen Clara kislány korában azt szokta meg, hogy ő zongorázik, utána pedig apja számolja a megkeresett pénzt. Erre számos utalást találunk naplójában. Clarának a zene volt a „fixa idea”, ez volt az a csatorna, amin keresztül igazán ki tudta fejezni érzelmeit, érthető tehát, hogy kényszeresen kergette az újabb és újabb lehetőségeket arra, hogy abban a közegben legyen, amiben a leginkább otthon érzi magát. Gyermekai nevelését nevelőnőkre és dajkákra bízta, (köztük volt Brahms is), és visszavonult a zene biztonsága mögé. A négy lány és három fiú pedig legtöbbször szanaszét az országban. Marie és Elise Lipcsében járnak iskolába (Clara ekkor Düsseldorfban él), Ludwigot és Ferdinándot Bonnba küldi internátusba, Julie pedig ebben az időben Clara anyjánál lakik Berlinben, majd Elise List veszi pártfogásába, utána különböző ismerősöknél tölt különböző hosszúságú időszakokat. Végül 1869-ben hozzámegy egy olasz grófhhoz, bizonyos Marmorito Radicatihoz, és két gyermekük születik. A harmadikat várja éppen, amikor meghal. Clara 1872 november 10-én értesül lánya haláláról, de nem szól senkinek róla, hiszen aznap este koncertje van, amit semmi esetre sem akar lemondani.

„Már akkor úgy éreztem, hogy elvesztettem a lányomat, amikor férjhez ment.” - írja Hermann Levinek¹¹⁶

Az ötödik gyermek, Ludwig, kiegyensúlyozatlan, nem képes semmilyen folyamatos tevékenységre, bár a zene vonzza. Amikor Clarával közlik az orvosok, hogy fia elmeháborodott, nem akarja elhinni. Ennek ellenére tűri, hogy fiát huszonkét évesen bezárják a colditzi elmeegógyintézetbe. Ludwig negyedszázadot tölt a zártosztály falai közt, Clara összesen kétszer látogatja meg, pedig itt nem volt szó orvosi tiltásról. Egyik alkalommal Ludwig letérdelve kapaszkodott anyjába, hogy vigye ki onnan, de Clara mintha nem is fogta volna fel, mi történik körülötte. Aztán Ferdinánd, a hatodik, aki az 1870-es porosz- francia háborúban harcolt, és a fronton szerzett reumájára morfiummal kezelték, amihez hozzá is szokott. Ez okozta halálát

¹¹⁵ Claude Samuel : Clara S. , 427.ol

¹¹⁶ Claude Samuel: Clara S. 429.ol

1891 június 6-án reggel. Clara növendékei javasolják, maradjon el a zongoraóra, de Clara másképp vélekedik:

„Mindig a munka a legjobb balzsam a fájdalomra.”¹¹⁷

Felix pedig, a legkisebb, akivel néha még Clara is foglalkozott - hiszen Felix nagyon szerette a zenét és hegedülni tanult -, huszonöt évesen tüdővészben hal meg. Nővérei, Eugenie és Marie látogatják a kórházban és gondját viselik. Clara Brahmsnak írja le a beteg állapotát :

„...Úgy jár, mint valami öregember, kapkodja a levegőt, és reggeltől estig köhög. Csak pár óra nyugta van, az éternek köszönhetően. [...]Hozzánk szeretett volna jönni, de hát ide nem jöhet, hatalmas a felfordulás, és személyzet sincs.”

Felix végül nővére, Marie karjaiban hal meg. Anyja reggel megy be hozzá, és ezt írja utána:

„Rettenetesen szenvedett...Reggel, mikor megláttam a holttestét, be kell vallanom, megkönnyebbültem!”¹¹⁸

Elise húsz éves korában elmegy otthonról, később férjhez megy és gyermekei is lesznek. Kiváló zongorista, de nem választja a zenét hivatásául. Eugenie és Marie nem mennek férjhez, mindketten zongoristák, és anyjuk tanársegédei a Frankfurteri Konzervatóriumban. Eugenie előtte hosszú ideig Angliában él, de amikor anyja egészsége megromlik, visszaköltözik. Marie pedig egész életében rajongásig szeretett anyjáért élt. Clara ezt jól tudja :

„...Csodálatos lények a lányaim!Ez gyakran eszembe jut, mint ahogy az is, hogy egyszer itt hagyom őket, és már nem tudom nekik kimutatni a szeretetemet. Most sem tudom úgy, ahogy szeretném. Szeretnék értük mindent megtenni, de csak kapni tudok...”¹¹⁹

¹¹⁷ Claude Samuel: Clara S. 430.ol

¹¹⁸ Claude Samuel: Clara S. 431.ol

¹¹⁹ C. Samuel :Clara S. 432.ol

Clara tehát tisztában volt vele, hogy érzelmei falakba ütköznek, és ez a fal ő maga. De amikor zongorázott, végre elmondhatta mindazt a fájdalmat és szeretetet, ami benne rekedt nehéz és tragédiákkal teli életén át. Ilyenkor volt otthon, hisz a zenének élt.¹²⁰

¹²⁰ A Clara Schumann-ra vonatkozó dokumentumokat lásd a Függelék-ben!

A LEGKEDVESEBB LISZT-TANÍTVÁNY:**SOPHIE MENTER**

„A szellemnek nincs neme”, vallotta Liszt Ferenc, és ezen megállapítását szem előtt tartva, számtalan növendéke közé gyakran vett fel leányokat is. Némelyek közülük csak egy-két alkalommal játszottak neki, de sokan abban a kiváltságos helyzetben lehettek, hogy a Mester élete végéig nyomon követte pályafutásukat és baráti viszonyt ápolt velük. Ez utóbbiak közé tartozott Sophie Menter.

1846. július 29-én született Münchenben, édesapja csellista, édesanyja énekesnő. Első zongoraleckéit édesanyjától kapta, később Siegmund Lebert és Friedrich Niest lettek tanárai. Első nyilvános koncertjén Carl Maria von Weber *Konzertstück*-jét játszotta zenekarral, hatalmas sikerrel. Ezzel elkezdődött koncertjei sora. Stuttgartban, Frankfurtban, Svájcban játszott, 1867-ben a Lipcsei

Gewandhausban Liszt zongoraműveket adott elő, amiről hatalmas elismeréssel nyilatkozott a szakma.

Berlinben találkozott Carl Tausiggal, aki Hans von Bülow-val együtt rövid időre tanára lett. Ezen az ismeretségen keresztül jutott 1869-ben Liszthez, aki tanítványává fogadta. 1872-ben feleségül megy Popper Dávidhoz, házasságuk tizennégy évig tart s gyermek nem születik belőle. 1881-ben első ízben játszik Angliában, ahol két évvel később a Királyi Filharmóniai Társaság tiszteletbeli tagjává fogadja. 1883-ban elfogadja a Szentpétervári Konzervatórium professzori állását, de 1886-ban ismét koncertezni kezd. A Szentpétervári időszak alatt ismerkedik meg Pjotr Iljics Csajkovszkij-jal, akivel később együtt is dolgozik.

Sophie Menter ugyanis komponált is, bár ő maga zeneszerzői talentumát „nyomorúságosnak” nevezte. Számos darabja ennek ellenére rendszeresen felhangzott koncerttermekben, legtöbbször saját előadásában. Ilyen volt a *Magyar Cigánydalok Zongorára és Zenekarra* is, melyet Csajkovszkij hangszerelt, s a darab ősbemutatójára Ogyesszában került sor 1893 február 4-én a szerző szülőjével, Csajkovszkij vezényletével¹²¹. A zeneszerző egyébként neki ajánlotta *Koncertfantáziá*-ját is, bár a korábbi zongorakivonatokon még Anna Yesipova neve szerepel. Menter művei között meg kell még említenünk több virtuóz etüdjét, mazurkáit, az op. 10-es *Consolation*-t, az op. 4-es *Tarantellá*-t valamint az op. 5-ös *Románc*-ot.

Koncertjein elbűvölte közönségét és a kritikusokat egyaránt. 1869-ben Bécsben játszotta Liszt Esz-dúr zongoraversenyét, a közönség óriási ovációval ünnepelte. Liszt rendkívüli elismeréssel nyilatkozott róla. „A zongoristák királynőjé”-nek nevezte, „egyetlen törvényes leánygyermekem a zongorajátékban”, vallotta róla, és: „egyetlen nő sem érhet a nyomába”¹²². Walter Nieman kritikus így jellemzi: „A virtuozitás és elegancia keveréke; hatalmas, kerek, liszti tónus; tüzes temperamentum; férfias súly a billentyűkön; plasztikusság; mindvégig kíváló képesség az alakításra és formálásra; amiben lélek, szellem és technika harmóniába olvad össze.”¹²³ George Bernard Shaw 1890-ben hallotta Mentert: „...olyan mágikus hatást kelt, hogy messze maga mögött hagyja Paderewskit...Menter asszony

¹²¹ Feltevések szerint Liszt Ferenc szintén eszközölt javításokat a darabon.

¹²² Alan Walker: Liszt Ferenc, 3. Az utolsó évek 1861- 1886, 206. o.
Wikipedia - the free encyclopedia- Sophie Menter.

¹²³ Wikipedia – the free encyclopedia – Sophie Menter , saját fordítás

csodálatos fürgeséggel játszik, mégsem gyorsabban, mint ahogy füllel követni lehet, mint ahogy sok zenész teszi....minden egyes hangot különbözőképpen támad vagy céloz meg, ez teszi előadását olyan ellenállhatatlanul élettélivé...”¹²⁴-írja.

Itt szeretnék néhány mondat erejéig egy személyes élményt leírni. Sophie Menter életével foglalkozva csodálkozva fedeztem fel a youtube-on egy tekerces zongorával készült felvételt, amelyen ő játszik.¹²⁵ Anton Rubinstein C-dúr etüdjét vette fel, amiből sajnos nem lehet messzemenő következtetéseket levonni, ugyanis egy ujjgyakorlat-jellegű tanulmányról van szó. A tekercs eredetiségében sem lehetünk száz százalékgig biztosak, és a hangminőség sem tökéletes. Az viszont tény, hogy valóban férfias és tüzes zongorázást hallunk, határozott billentéssel, a finomkodás leghalványabb jele nélkül. Mégis csak Menter asszony játszhat a felvételen, mert a kritikusok által lejegyzett tulajdonságait mind felfedezni vélem az előadásban. Kíváncsi lettem volna más darabokra is, de sajnos, más felvételére nem akadtam, pedig valóban felcsigázta érdeklődésemet még ez a rövid kis etüd is. Kétségtelenül magnetikus hatása lehetett Menter asszonynak, ha egy tekerceszongorán hallott kis gyakorlat meghallgatása ilyen elemi erővel a hatalmába keríti az embert.

Liszt Ferenc 1876/1877 telére három legjobb női tanítványát hívta meg Budapestre: Martha Remmert, Vera Tyimanovát és Sophie Mentert. A meghívást mindhárman elfogadták, bár az előbbi kettő még pályafutása kezdetén állt, Mentert pedig akkor már ünnepezték művészként fogadták. Így Liszt mindhármut be tudta mutatni a budapesti közönségnek, mi több, a koncertprogram kiválasztásától a terembérleten és jegyeladáson keresztül a hírlapi propaganda megszervezéséig mindenben a segítségükre volt.

Sophie Menter válása után Ausztriában élt, a tiroli Itter várában, mesés környezetben, ahol Liszt és Csajkovszkij is többször megfordult. Rajongói közé tartozott a Svéd Király, a Spanyol Királynő, és a kor számos nagyhírű zenésze. Vele is megesett, ami híres tanárával, hogy hangversenye után a közönség kifogta a lovakat kocsija elől, és maga húzta haza a kocsit.

Alan Walker *Liszt Ferenc utolsó napjai* című könyvében, Lina Schmalhausen naplójegyzeteiben többször is feltűnik, amikor a már haldokló Mestert meglátogatja:

¹²⁴ Wikipedia – the free encyclopedia – Sophie Menter, saját fordítás

¹²⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=aGv7nj3yV1g>

„...A Mester nagyon kimerültnek érezte magát, és azt mondta, a különféle idegenekkel folytatott beszélgetés nagyon megerőltette, és *senkit* nem kíván látni, kivéve Menter asszonyt, aki ma érkezik...”¹²⁶

„...Most megérkezett Menter asszony (elbűvölően édes lila ruha volt rajta), én pedig ki akartam menni, hogy pár pillanatra magára hagyjam a Mesterrel, s bár Menter egyáltalán nem akarta ezt, én mégis kimentem. Menter hamarosan értem jött, odakint Jett úr beszélgetett Mihállyal, én pedig szóltam a Mesternek, hogy Jett odakint van, a Mester pedig megkért, hogy hívjam be. Menter asszony bűbájosan viselkedett a Mesterrel (mindig megmaradt hálás növendéknek, ami nagyon jóleső érzéssel töltött el, ugyanis a Mester mostani tanítványai *szégyentelenül lekicsinylően* beszélnek vele)...”¹²⁷

Valóban hálás növendék, 1911-ben, amikor Liszt születésének 100. évfordulóján Budapesten Liszt –fesztivált rendeztek, több külföldi növendékkal együtt ő is megjelenik.

Sikeres élete 1918 –ban zárul le, München mellett.¹²⁸

¹²⁶ Alan Walker: Liszt Ferenc utolsó napjai, Növendéke, Lina Schmalhausen kiadatlan naplója alapján, 77.ol.

¹²⁷ Alan Walker: Liszt Ferenc utolsó napjai, Növendéke, Lina Schmalhausen kiadatlan naplója alapján, 93.ol.

¹²⁸ A Liszt- tanítványok témaköréhez kapcsolódó anyagot lásd a függelékben.

**FISCHER ANNIE,
a magyar zongoraművész**



Amikor Fischer Annie-ról készültem írni, sok muzsikus ismerőst kérdeztem, milyen volt ő, a magyar zongorázás nagyasszonya, világszerte képviselője. A legtöbbször a kérdezett válaszként megrázta fejét, széttárta kezeit, majd azt mondta : fantasztikus. És legtöbbször azt is hozzátették rögtön, hogy egyenes, őszinte. Hogy nem voltak sztárallűrjei. Képes volt a mínusz tíz fokos hidegből a próbaterembe lépve minden bejátszás és panaszkodás nélkül elejétől-végéig eljátszani Brahms B-dúr zongoraversenyét. Mindenki megemlékezett ugyanakkor azt is, hogy Fischer Annie játékához hozzátartoztak a melléütemezések is. Nem foglalkozott különösebben velük, vagy talán helyesebb így mondani: nem ezekkel foglalkozott, hanem a zenével. Amikor pedig arra próbáltam kitérni, bevallom, provokáló szándékkal, hogy lehetett-e érezni a játékán női vonásokat, akkor mindenki csodálkozva nézett, mintha eddig eszükbe sem jutott volna, hogy Fischer Annie nő volt. Sőt, ha már valamit, akkor inkább férfias zongorázását említették.

Személyes emlékem sajnos kevés van vele kapcsolatban, hiszen életének utolsó évtizedében már alig –alig lépett fel Budapesten, de amikor a Zeneakadémián néha láttam őt végigvonulni, szinte kézzel fogható aura lengte körül. És ami a legkülönösebb, ahogy végigment a színpadon és leült a zongorához, egyszeriben átváltozott, és valóban szinte nemek feletti lénné vált. Médiummá változott, és az adott zeneszerző személyiségét vette fel. Hogy milyen volt az a művész, aki a XX.

században egy emberöltőn át pódiumon állt és több évtizeden keresztül egy személyben volt „a” magyar férfi-és női zongorista, a következő oldalakon, életének megismertetése után, kritikák és muzsikuskok elbeszélése alapján erre keresem a választ.

Élete¹²⁹

1914 július 5-én született Budapesten. Édesapja Fischer József hírlapíró, édesanyja Tauszig Róza. Négy éves, amikor a rádióban hallott dalt magától kikeresi a zongorán. Szülei felfigyelnek zenei tehetségére. Egy év múlva elviszik Székely Arnoldhoz, aki nagyon tehetségesnek találja, és egyik asszisztensét bízta meg, hogy foglalkozzon a kislánnyal. 1923-ban felvételt nyer a Zeneakadémia előkészítő osztályába, ahol Küssler Ilona irányításával dolgozik. Ebben az évben Beethoven *C-dúr zongoraverseny*-ének két tételét játssza nyilvános hangversenyen. 1925 –től a Zeneakadémián Székely Arnold növendéke. 1928 : első külföldi fellépése Svájcban. 1929-ben a Zeneakadémia művész-képzőjében Dohnányi Ernő növendéke lett. 1930: a Szabolcsi Bence –Tóth Aladár szerkesztette Zenei Lexikonban már külön címszóban szerepel. 1932 –ben diplomázik a Zeneakadémián. 1933-ban megnyeri az első Budapesti Liszt Ferenc Zongoraversenyt. Ezután egész Európát bejárja koncertjeivel, olyan karmesterek vezényletével mint: Ernest Ansermet, Adrian Boult, Fritz Busch, Otto Klemperer, Willem Mengelberg. 1937-ben házasságot köt dr. Tóth Aladár zeneesztétával. 1941-ben a politikai helyzet miatt Svédországba költözik, ahol a koncertek mellett tanít is. 1946-ban visszatérnek Magyarországra, ahol férje, Tóth Aladár lesz tíz éven át a Magyar Állami Operaház igazgatója. 1947-ben ismét turnékra indul, az egész világon koncertezik. Nyaranta visszavonul balatonaligai házukba, ahol tovább bővíti repertoárját. 1949-1950: Ungár Imrével eljátsszák Budapesten Beethoven összes zongoraszonátáját. 1949-ben Kossuth-díjban részesült, 1952-ben elnyeri a Kiváló Művész címet, majd 1955-ben és 1965-ben ismételten

¹²⁹ Fischer Annie, Klasszikus és Jazz Kiadó, 2002 alapján

Kossuth-díjat kap. Közben az ifjú tehetségeket is támogatja, jelentős szerepe volt például két kitűnő művésznök, Vásáry Tamás és Frankl Péter nemzetközi karrierjének elindításában. 1960-ban hangfelvételt készít Bartók : III. zongoraversenyéből és Beethoven : c-moll zongoraversenyéből Fricsay Ferenc és a Bajor Rádió közreműködésével, utóbbi felvétele bekerült a Deutsche Grammophon lemezcég Beethoven centenáriumi összkiadás „Történeti értékű felvételek” kötetébe. 1961 : az Amerikai Egyesült Államokban koncertezik, Széll György és a Clevelandi Zenekar kíséretével a Carnegie Hall-ban is fellép. Az Edinburgh-i fesztiválon szólóestet ad, valamint rendszeresen játszik Otto Klemperer vezényletével. 1964: a Salzburgi Ünnepi Játékokon a Bécsi Filharmonikusok közreműködésével , Solti György vezényletével játssza Bartók III. zongoraversenyét. 1965-ben kinevezik a Zeneakadémia tiszteletbeli tanárának. 1968-ben meghal férje, Tóth Aladár. Fischer Annie egy évre visszavonul a pódiumtól. 1976-1977-ben Beethoven halálának 150. évfordulója alkalmából eljátszotta a szerző összes zongoraszonátáját. Ugyanezen darabokat hanglemezre is rögzítette, melyet csak halála után adtak ki.. 1982-ben ismét amerikai turnéra indult, Carnegie Hall-beli szólóestje után a kritika a század legnagyobb művészei közé helyezte. 1986 : utolsó budapesti fellépése a Zeneakadémián, február 15-én. Külföldön továbbra is koncertezett. 1994 október 24-én adta élete utolsó koncertjét Szolnokon, a Liszt Ferenc Kamarazenekarral. 1995 április 10-én hunyt el otthonában.

Fischer Annie neve fogalom a magyar és a nemzetközi művészvilágban egyaránt. Alakja meghatározó volt azon művészek számára, akik vele egy időben éltek. Mert Fischer Annie számos koncertje mellett mindig érdeklődően hallgatta a kollégákat is, nem volt tőle idegen, hogy mások koncertjére elmenjen, vagy rádióközvetítéseket hallgasson. Ilyenkor általában véleményt is mondott az előadásról, ami aztán valahogy mindig eljutott a címzetthez. Véleménye mindenki számára mérvadó volt. Az utána következő nemzedékek pedig felvételeiből tanulhatnak sokat.

Kocsis Zoltán visszaemlékezése

Tele van a világ előítéletekkel. Ha valaki, mondjuk így, a szebbik nemhez tartozóként művészi pályára lép, bizonyos szempontból hátrányos helyzetből indul. Az előítéletek, melyek századokon keresztül kísérték a nők életét, valahol a művészetekbe is belopakodtak. Minden nőnek, aki családot alapít, gyerekeket szül és felelősen gondolkodik, ezek a dolgok visszavesznek némiképp az ambíciójából. Talán azért is nincs, vagy nagyon kevés a női zeneszerző, mert a zeneszerzéshez magány kell, elvonultság, és a nő természetétől ez az életforma távol áll. Ugyanez érvényes az előadóművészetre is. Annie néninek nem volt gyereke, és –a háborús éveket leszámítva - viszonylag nyugodt, boldog életet élt. Főként pedig, soha senki és semmi nem akadályozta a munkában. Tehát ő tulajdonképpen meg tudta valósítani azt, amire a tehetsége predesztinálta. Ez messze túlnőtt a női előadók szükségszerű kényszerpályáján, hiszen ő száz százalékgig tudott a munkájára, hivatására koncentrálni. Ösztönlény volt. Nem nagyon érdekelték sem sablonok, sem tradíciók – legalábbis a tradícióknak azon elemei, amelyek az ő természetes ízlésével ellentétben álltak. Szerencsésen alakult a nevelése, hiszen nagyszerű iskolái voltak, elég, ha Dohnányi egyedülálló stílusismeretét említem. Lehet, hogy Dohnányi nem volt egy őseredeti egyéniség, de hatalmas művész volt, és Fischer Annie-ra vitathatatlanul hatott. Másrészt pedig megtestesítette azt a rettenetesen széles látókörű közép-európai zenésztípust, akinek a zenei képébe még Schoenberg is belefér. Nem szabad elfelejteni, hogy Dohnányi volt az első például, aki Bartókot játszott Amerikában, előbb, mint maga Bartók! Ő vezényelte a Mandarin-szvitet, a Táncszvitet, rengeteg Bartók művet ő mutatott be. Annie abból a szempontból nagyban különbözik tőlünk, hogy más korban nőtt fel, egy olyan korban, amikor még akár Brahms vagy Wagner is erősen vitatott új szerzőnek számított. Volt benne egy nemes konzervativizmus- ez is a Dohnányi- iskola hozadéka-, de ugyanakkor tudott újítani, sőt megújulni is. Zongoratechnikai részletekkel kevésbé törődött. Véleményem szerint nem feltétlenül és kizárólag fiziológiai adottságok miatt fordulhat elő, hogy valakit bizonyos szegmensei a repertoárnak nem érdekelnek. Van olyan is persze, magam is sok példát láttam ilyenre. De Annie-nál ez nem így volt. Elég, ha csak a Liszt-repertoárját megnézzük, hogy lássuk, nála másról volt szó. Ő is, mint Dohnányi, jellegzetesen közép-európai, vagy még inkább magyar művésztípust képviselt. Ha

jellegzetesen **magyar** művészt kell mondanom a múltból, akkor Fischer Annie neve nekem az elsők között jut eszembe. Visszatérve az előzőekre, nemcsak a zongoratechnika, hanem a filológiai jellegű szemlélet is távol állt tőle. Textológiai analízist és hasonlót nem nagyon lehetett rajta számonkérni, és talán zenei világképét gyengítette is volna az ilyen jellegű elemzés. Tapasztalatból mondhatom, hogy számtalan olyan eset fordult már elő, amikor egy lángoló tehetségű gyerek egyik napról a másikra intellektuális irányban kezdte képezni magát, ami tökéletesen elég volt ahhoz, hogy megölje benne az őserőt, az ősöszönt. Annie ezt nem engedte. Nyilván ez a folyamat is ösztönös volt. De közben – úgy gondolom -, ő azért időről-időre, számot vetve önmagával, tudatosan alakította ki repertoárját, ami tulajdonképpen megfelelt a két háború közötti standard koncertrepertoárnak. Ebbe már nem férhetett bele egy Kreisler, egy Rachmaninov, egy Schoenberg, sőt, még Stravinskij-t is bizonyos fenntartással kezelte. Nagyon érdekes tapasztalatom volt vele kapcsolatban, amikor elkezdtem Rachmaninovért rajongani, és különböző, elsősorban zongorás Rachmaninov-felvételeket mutattam neki. (Annie imádott felvételeket hallgatni és ezeket kommentálni. Ez számára kedves időtöltés volt, sokszor esti program. Leültünk zenét hallgatni, és utána megbeszéltük.) De észre kellettennem, hogy tőle ez a világ nagyon távol áll. Azt mondta, nincs benne elég anyag. Volt ebben némi része Tóth Aladárnak is, hiszen – ne tagadjuk -, a Szabolcsi Bence- Tóth Aladár féle vonal egy irányított zenepolitikát jelentett Magyarországon a két háború között. Ez nem valami **ellen** irányult természetesen, hanem például Bartókért, Kodályért, Weinerért, Lajtháért. Ebből aztán kijöttek olyan kritikák, amelyek például Huberman ellenében Kreislert porig alázták. Ebbe a képbe nemigen férhetett bele már Mahler sem. Annie alapvetően konzervatív szellemű, de nagyon fogékony valaki volt, aki teljes mértékben hajlandó volt mások véleményét meghallgatni, aztán eldöntötte, hogy elfogadja-e vagy sem. Nagyon sokat vitatkoztunk mindenfélén. Aztán az idő volt, ahol engem igazolt, de azt is el kell ismernem, hogy voltak olyan dolgok, amelyekben neki lett igaza. Nagyon érdekes volt, ahogy Kadosáról vélekedett. Nem tartotta kiemelkedő tanárnak, úgy gondolta, Kadosát mi tettük nagygyá. Én azért jobban ismertem Kadosát, és –azt gondolom -, a maga területén ő mindenképpen egy nagyon komoly rangú zenész volt, óriási tudás és főképpen eredetiség állott mögötte. Ezek a vélemények Annie-nál kikristályosodott vélemények voltak, melyekben nem tűrt semmiféle ellenvéleményt, nem lehetett meggyőzni. Ugyanakkor viszont arról feltétlenül meg lehetett győzni,

hogy például Bartóknak az Új Bécsi Iskolához való közeledése nem valamiféle divathóbort volt, hanem valóban érdekelte és a maga módján használta a tizenkétfokúságot és az atonalitást. Erről meg lehetett győzni. Azt, hogy ő „fülileg” ezt hogy dolgozta fel, tehát hogyan hallgatta ezeket a műveket, az kérdés. Ezen is sokat vitatkoztunk. Én játszottam neki Schoenberget is. Nem zárkózott el előle, de nem ez volt az ő világa.

Összefoglalva: leginkább jellemezte egy konzervatív, de széles zenei világkép, egy nagyon komoly, sőt, nagyon sajátos zenei tehetség, és egy olyan zongoratechnika, amelyet valamikor teljesen kiműveltek, csak elhanyagoltak. Én persze a gyerek és fiatal Fischer Annie-t még nem ismerhettem. Dohnányi Ernő előtt Székely Arnold volt a tanára, aki például Kéri-Szántó Imréhez hasonlóan kis mesternek számított, ám remek zongorista-generációkat nevelt ki. Véleményem szerint azonban Annie-ra a legnagyobb hatást Dohnányi tette. És mint radikális „dohnányista”, végső soron Bartók sem állt hozzá nagyon közel. Nem véletlen, hogy a III. zongoraversenyen kívül mindössze néhány kis Bartók darabot játszott. Műszámra körülbelül megegyezett a Bartók –repertoárja Richterével. Én erős rokonságot érzek vele zongoratechnikában, billentéskultúrában és zenei világképben is. Az ízlésünk ugyanaz, csak nekünk már nagyobb a kitekintésünk. A Beethoven szonáta-sorozatot, amit élete végén vett fel, mindenképp érdemes meghallgatni, nem a hibákra, esetleges félreolvasásokra figyelve, amik már valószínűleg húsz-huszonöt éve benne voltak a játékában, hanem arra, hogy mi ebben az, ami visszahozhatatlan, és azért értékes, mert őrzí a tradíciót, ami Dohnányitól, Thomán Istvántól, Liszt Ferentől ered, és így akár visszajuthatunk Beethovenig is. Tempóválasztásait is az ízlés szabta meg. Semmilyen tempóján nem érződik, hogy zongoratechnikai korlátai lennének. Sőt, kifejezetten virtuóznak találok például a Mozart 467-es C-dúr-zongoraverseny 3. tételt, 482-es Esz-dúr zongoraversenyt. Ezeket a darabokat gyakran játszotta. De nagyon szeretem a Beethoven koncerteket is vele. Volt szerencsém őt élőben kísérrni az Esz-dúr zongoraversenyben. Ez úgy történt, hogy betévedtem valahogy az ÁHZ régi próbatermébe. Annie ott gyakorolt, három cigaretta égett, mellette termoszban a kávé, szóval ahogy szokása volt. Már éppen vissza akartam húzódni, amikor meglátott: Jaj, de jó, hogy jössz, gyere, kísérd le nekem ezt! Kotta persze nem volt. Lekísértem. De őt nem lehetett csak úgy kísérgetni! Olyan sajátos agogikákat használt, hogy meg kellett tanulni, hogy mit csinál. És itt jön még egy attribútuma a zongorajátékának, az improvizáció. Az ő

nagysága abban is állt, hogy - lehet, hogy valamit beprogramozott húsz éve -, de abban a pillanatban, hogy új körülmények közé kerülve, új gondolatai támadtak, hagyta azokat érvényesülni. Gyakorlatilag improvizált a koncerten. Ezért is volt őt nagyon nehéz kísérni. Minden rezdülését, az akcentuálási, agogikai rendszerét meg kellett tanulni ahhoz, hogy valaki lekísérje. Ilyen volt Mura Péter, akivel Annie sokat és szívesen játszott. Annie teljes mértékben teljesítette a tolsztoji ismérvet, miszerint »a művészetben a három legfontosabb dolog az őszinteség, az őszinteség és az őszinteség«. Hazug hangot nem lehetett hallani tőle a pódiumon. Minden, amit csinált, hiteles volt. Női mivolta volt a legkevésbé fontos zeneiségében. Zenélt, a szónak abban az értelmében, hogy szuverén zenész volt. Az, hogy valaki nő vagy férfi, nem olyan rettenetesen nagy különbség, ha zenélünk. Soha nem éreztem, hogy kompromisszumokat köt, semmiféle vonatkozásban. Tóth Aladárral való kapcsolata meghatározó volt egész életére. Az, hogy nem született gyermekük, szerintem koncepció volt náluk, hiszen a koncertező életmóddal nehezen összeegyeztethető a felelős gondoskodás egy vagy több gyermekről, persze erre is láttunk már példát. Különben Annie egyszerűségére mi sem jellemzőbb, mint hogy Tóth Aladár halála után hivatalosan Tóth Aladárné volt, postaládáján, lakásajtón, sőt, még a telefonkönyvben is Tóth Aladárné néven szerepelt, piacra járt vásárolni, ahol visszaköszönt a kofáknak. Nem játszotta meg magát, és ez borzasztó szimpatikus volt benne. Még lakógyűlésekre is járt. Azt gondolom, ez is része az ő művészetének: nincs megjátszás, nincs hazugság a színpadon. Egyszer az ausztriai Wels-ben játszottam, és koncert előtt a szervező odajött hozzám egy üveg méregdrága konyakkal. Régóta szerették volna meghívni Fischer Annie-t fellépni, és engem kértek, vigyem el neki a italt és beszéljem rá, hogy jöjjön el. Hazaérve el is mentem hozzá, átadtam neki a konyakot és az üzenetet, mire ő azt mondta: Hát miért nem mondtad nekik, hogy én utálom a konyakot, a vodkát szeretem. És nem is ment el. Érdekes volt, ahogy más művészekről vélekedett. Nem szerette például Claudio Arraut, ugyanakkor élete utolsó éveiben fölfedezte magának Földes Andort, akivel annak idején együtt indultak. A zeneszerzők közül talán Beethovent szerette legjobban, ő volt „a” szerző számára, és ebben annak is szerepe volt, hogy abban a korban, amiben ő fölnőtt, Beethovent még nem sulykolták annyira, mint később. Ő talán még egészségesebben tudott Beethovenhez közeledni, mint – mondjuk – akár mi. Schubert és Schumann közül a schumanni hisztéria jobban állt neki, ugyanakkor mégse nevezném őt olyan módon hisztérikusnak –ha már a nőiség szóba került -,

mint Argerichet. Argerich nekem kifejezetten hisztérikus. Annie ehhez képest klasszikus volt. Ők jóban voltak egyébként, Argerich budapesti koncertjei alkalmával mindig nála lakott. A Beethoven szonáták felvétele pedig a következőképpen történt: Annie bevonult a Rottenbiller utcai stúdióba, néhány doboz cigarettával, termoszsal, és ami neki jólesett, azt játszotta. Néha szonáta közben leállt, mondván: „Ez most nem megy”, és folytatta egy másikkal. Szegény Antal Dóra meg csak írt, írt, írt... Semmiféle ütemterv nem volt a felvételekben, Annie kedve, hangulata szerint folytak. Ezt az óriási anyagot összevágni, montírozni hatalmas feladat volt! De végül is elkészültek a lemezek, és reprezentálják azt, ami miatt tiszteltük Annie-t. Azt a tradíciót őrzik, aminek megóvása nagyon fontos lenne, és aminek elemei állandóan pusztulnak a mai zeneoktatás körülményei között.

Fischer Annie a kritikusok szemével

Fischer Annie nem szeretett interjút adni. Megnyilatkozása a színpadon történt. A lemezfelvételekért sem rajongott, ezért művészi nagyságával nincs arányban az általa felvett lemezek száma sem. Hangversenyei azonban mindig is olyan jelentős események voltak Magyarországon és külföldön egyaránt, hogy a zenésztársadalom jeles képviselői –beleértve a kritikusokat is – zarándoklatszerűen látogatták koncertjeit. Már kislánykorában is számos kritikus, zeneesztéta rendszeresen beszámolt játékáról, és sokan közülük évtizedeken keresztül figyelemmel kísérték pályájának alakulását. Figyeljük meg most Fischer Annie művészi kibontakozását a kritikusok szemével:

Tóth Aladár – zenetörténész, zenekritikus, később a Magyar Állami Operaház igazgatója. Fischer Annie-val való házasságkötése után már nem írt kritikát feleségéről.¹³⁰

PESTI NAPLÓ, 1925 március 1.

Új csodagyermek a Zeneművészeti

Főiskola növendékhangversenyén

„Ezt a finom, törékeny kislányt, mikor a zongoránál ül, már most is

¹³⁰ Kritikák a Fischer Annie, Klasszikus és Jazz Kiadó, 2002-ben megjelent könyvéből.

az igazi művészlélek magába –mélyedése, világtól elvonatkoztatott magánossága hatja át. Csupa komolyság és őszinte, igaz temperamentum, pedig ez a csoda zongoraművésznőknél nagy ritkaság. [...] Itt kétségkívül valódi egyéniséggel és tüneményes interpretáló –tehetséggel van dolgunk, aki annál érdekesebb jelenség, mert az átlagos csodagyermek-típussal ellentétben előbb találta meg a kapcsolatot a remekművekkel, mint hangszerével: pianisztikus éneke is kitűnő, de olykor azt érezzük, hogy belül többet érez, mint amennyit ujjai jelenleg ki tudnak fejezni. [...]”

PESTI NAPLÓ, 1928 február 26.

„A Zeneművészeti Főiskola karmesternélküli zenekara Mozart második Á-dúr zongoraversenyével mutatkozott be [...]. Az első tételben a zongoraszólamot Fischer Annie játszotta. Csodagyerek ez a kislány a legjavából. Nemcsak páratlanul muzikális, vérbeli pianista, hanem máris finom, bimbózó poétalélek, akiből (amennyire ilyen gyermekművésznél jósolni lehet) könnyen világhírű zongoraművésznő válhat.[...]”

Hogy mennyire igaza lett Tóth Aladárnak, hamarosan megláthatta. Ritkaság az is, és művészi nagyságot bizonyít, hogy egy tízéves gyereknél már látni, hallani lehessen egyéniségének egyik legjellemzőbb vonását, a poétizmust, amelyre Tóth Aladár érzékeny füle azonnal felfigyelt. De voltak még ilyen megérzései később is, amelyek rövidebb-hosszabb időn belül beigazolódtak:

PESTI NAPLÓ, 1929 január 11.

Kamarazene

„...Az est külön is valóban ritka szenzációja: a hangversenyen, Schumann zongoranégyesében közreműködő tizenhárom¹³¹ éves Fischer Annie-nak zongoraművészete. Hogy ez a csodálatos gyermek a nagy romantikus zeneszerző sejtelmes hangulatvilágát, szelid és naiv ábrándjait egész mélységükben életre keltette, ezt még meg tudtuk valahogy érteni: de, hogy honnan vette a kísérteties, sőt tragikus hangokat, a szomorú és kusza vágyakkal terhes schumann-i vergődés megkapó ábrázolását: ez már a zseni titka.[...] Úgy látszik, ebből a kivételes kis zongorazseniből nem csak nagy Schumann-játékos lesz, hanem a

¹³¹ Helyesen tizennégy.

klasszikusok mesterműveit is méltón fogja megszólaltatni.”

PESTI NAPLÓ, 1930 február 21.

Fischer Annie

„... a kis Fischer Annie-ban együtt találjuk a komoly ízlést, a fogékony intelligenciát, a biztos formaérzékét, a vérbeli pianista rátermettségét és azt a hibátlan muzikalitást, mely mindenben, ami zene, azonnal otthon érzi magát. És ami a legfontosabb: ezek a ritka kvalitások a legszebb egyensúlyban vannak, egyik sem emelkedik ki a másik rovására. A muzikális ösztönök pompásan összeforrasztják a melódiát a ritmussal, legfeljebb a harmóniaérzék vár még némi fejlesztésre.”

A következő néhány kritikában Tóth Aladárt ismét lenyűgözi Fischer Annie játéka, egyedül a technikai megvalósítás terén lát még tökéletesítésre váró dolgokat:

PESTI NAPLÓ, 1931 május 22.

Dohnányi művésznövendékeinek hangversenye

Fischer Annie és Földes Bandi fellépésével

„...Meghatóan gyengéd lírai álmodozás hangjai csendülnek ki játékából¹³², túlfűtött fantáziával meglátott költői képek villannak fel és a szenvedély ereje is mély, komoly érzelmekre utal. És mindez, mint Chopin poézisének tiszta, közvetlen visszhangja szól hozzánk! A zongorátónus fénye, a színek és árnyalatok játéka szintén kezdi már megközelíteni a Chopin-zene sajátos, pianisztikus varázsát, bár egyelőre még kis művésznőnk kétségkívül többet hódított meg a zenének világából, mint a hangszerek lehetőségeiből.

PESTI NAPLÓ, 1932 május 11.

Fischer Annie, Földes Bandi, Petri Endre hangversenye Dohnányival

„...Ez a fiatal művésznő azt tudja, amit csak nagy művészek tudnak: teljesen megeleveníteni a hangokat, lelket lehelni a zenei anyagba úgy, hogy annak minden atomja átszellemül a művészi kifejezés munkájában. Képelete még nem hódította meg az Esz-dúr¹³³ koncert minden költői magasságát,

¹³² Fischer Annie Chopin h-moll szonátáját játszotta.

technikája sem tudja egyelőre kicsalni a zongorából ennek a sugárzó idealizmusban fürdő remekműnek ragyogását és bátor lendületét, de az Adaggióban a beethoveni álmodozások olyan mélységeit tárta elénk, hogy ezt kortársai közül ma talán senki sem tudja utána csinálni.”

PESTI NAPLÓ, 1932 június 9.

Zongoraművészképző vizsgahangverseny

„...Ez a fiatal zongoraművész nő bátran, minden kerülgetés, tétovázás nélkül indul poétalelkének álmái után, és valóban már csak idő és kitartás kérdése, hogy a legnagyobb művészekre jellemző pontossággal varázsolja zengő formába azokat.”

PESTI NAPLÓ, 1932 december 10.

Fischer Annie zongoraestje

„...Ez a rendkívül vonzó, lírájában meghatóan gyengéd, pátozában felemelő és megragadó belső élet természetesen még nem érezheti otthon Bach nagyvonalú formáiban; Beethoven nagy E-dúr szonátáját (op. 109) sem töltheti be teljesen, de már az is óriási, szinte hihetetlen eredmény, hogy mély és igaz kontaktust talált ennek a rendkívül komplikált és egyben csodálatosan leszűrődött remekműnek szellemével. Teljes komolyságában ütötte meg a késői Beethoven hangját, és ragyogó intelligenciával követte a szonáta felépítésének egész menetét. Művésznőnk azonban lelkének legigazibb otthonát a romantikusoknál találja meg. Chopin Asz-dúr balladája, c-moll nokturnje, fisz-moll polonaise-e, de mindenekelőtt Schumann C-dúr fantáziája csak a legvérbelibb Chopin és Schumann-játékosok előadásában tárja fel előttünk koncepcióját olyan teljesen, legapróbb részletig átélten, mint a kis Fischer tegnapi interpretálásában. Sőt, a C-dúr fantázia első tételében úgy éreztük, hogy művésznőnk az álmok erejével már teljesen hatalmába keríti magát és a közvetítő zongorát is. Azaz itt felvillant valami abból az ideális előadástílusból, melyben e hangszer maga is szerves részévé válik a költészet álmvilágának. A műsort Dohnányi-kompozíciók zárták be. A C-dúr rapszódia előadásának pompás virtuóz „gesztusa” jelezte, hogy Fischer Annie-től, mint „bravúrjátékostól” is sokat várhatunk. A Vigadót megtöltő közönség lelkesen ünnepelte a művésznőt.”

Itt tehát már Tóth Aladár is meggyőződhetett róla, hogy Fischer Annie nemcsak poéta, hanem benne van a virtuóz lehetősége, ami persze nála sosem jelentett pusztán

¹³³ Beethoven

technikai bravúrt, hanem mindig kizárólag a darab és zeneszerző szolgálatában állt, és kifejezésmódját bővítette.

Sajnos a kritikusok nem tudnak megszabadulni attól a téves felfogástól, hogy a női zongoristáknak fizikumukból adódóan kevesebb erejük lenne. Fischer Annie-nak sikerült meggyőzni őket az ellenkezőjéről, de hosszú idő kellett hozzá:

PESTI NAPLÓ, 1933 február 16.

Knappertbusch és Fischer Annie a Budapesti Hangversenyzenekar koncertjén

„Rendkívüli sikert aratott az hangverseny szólistája, Fischer Annie. Ő játszotta a műsor legnagyobb igényű számát, Beethoven Esz-dúr versenyművét...amely próbára teszi még a világ leghíresebb férfizongoristáit is, ezért valóságos csoda, hogy ezt a nagy próbát egy tizenhétéves fiatal lány ilyen fényesen állja meg.[...] Ami az Esz-dúr koncertben férfias klasszicizmus, az nála még nőies romantika. De éppen így igaz és meggyőző. Így lesz ragyogó lendülete valóban költői lendület, megható gyengédsége valódi líra.”

PESTI NAPLÓ, 1933 május 21.

*Három fiatal zongorapróféta, egy stílusművész*¹³⁴

„... Köztük a legmélyebb, legkialakultabb, legeredetibb egyéniség a verseny győztese: Fischer Annie. [...] Fischer Annie-nak köszönhetjük az egész verseny legkomolyabb, legnagyobbbszabású zenei élményét, a h-moll szonátának elképzelésben és technikai kivitelben egyaránt legtökéletesebb interpretációját. Talán meglepő volt, hogy ezt a remekművet – melyben Liszt a 19. század romantikájának egész zenei kultúráját felölelte – egy lényegében véve tipikusan „lírai” temperamentumú fiatal művésznő, gazdagabban, monumentálisabban, hatalmasabban játszotta legkitűnőbb férfi versenytársainál...”

PESTI NAPLÓ, 1935 január 18.

Fischer Annie hangversenye

„Fischer Annie egyike azoknak a nagyon-nagyon ritka női pianistáknak,

¹³⁴ Az 1933-as Budapesti Liszt Zongoraverseny kapcsán.

akik bátran játszhatnak Beethovent, sőt játszhatják nemcsak a Brunswick Teréznek ajánlott lírai, Fisz-dúr szonátát, hanem a paraszti életerőtől duzzadó Waldstein szonátát is.”

PESTI NAPLÓ, 1935 június 13.

A Filharmonikusok ünnepi estje

„...A fiatal művésznő az Esz-dúr zongoraversenyt játszotta. Nem volt könnyű dolga: megbirkózni az Operaház rezonanciátlan hangversenydobogóján a zenekar ezúttal szokatlanul durva hangmasszáival, csak olyan művésznek sikerülhet, aki – mint Fischer Annie – a vérbeli pianista ragyogó fizikai erejét a muzikális egyéniség titokzatos költői erejével egyesíti művészetében. A közönség lelkes tapsokkal ünnepelte a zseniális fiatal művésznőt.”

A következő zenekritikus „aki szintén éveken keresztül látogatta Fischer Annie hangversenyeit, és tanúja volt, hogyan vált csodagyerekből érett művésszé: Lányi Viktor¹³⁵ .

PESTI HÍRLAP, 1928 december 21.

Növendékhangverseny

„Rendkívüli talentum Fischer Annie, aki a Schumann-zongoraversenyt játszotta tanára, Székely Arnold második zongorakíséretével, oly éretten és annyi, már szinte nagyszabásúnak mondható bravúrral, hogy egyenesen csodálatba ejt.”

A Liszt verseny után örömmel konstatálja, hogy Fischer Annie-nak nem szállt a fejébe a dicsőség, továbbra is megmaradt annak a művészi tökéletességre törekvő, szerény, ugyanakkor öntudatos előadóművésznek, aki mindig is volt:

PESTI HÍRLAP, 1934 február 20.

Filharmoniai hangverseny

„Nincs rá szükség, de azért jó látni, hogy Fischer Annie korán

¹³⁵ Zenekritikus, műfordító. Lányi Ernő zeneszerző fia, húga Lányi Sarolta, a Nyugat munkatársa.

kibontakozott rendkívüli zongorázó tehetsége egyenletes fejlődésében semmi zökkenő nem állt be. A versenysiker nemhogy megzavarta, megszádította volna, hanem kétségtelenül a boldogan vállalt művészi felelősség érzésével fegyelmezte és gazdagította belső világát. Leányosan tartózkodó, komoly és finom lényének legmélye zendült meg a Schumann-koncertben. Bámulatos tökélytel és elragadó lendülettel tolmácsolta ezt a háromtételyi romantikát. A hangadás szépsége, a zenei felfogás magasrendűsége mellett Fischer Annie játékának különös értéke, hogy soha egy hangsúllyal, egy kifejezési árnyalattal meg nem bántja a tartalom és forma szerves egységét...”

A „női lélek” szófordulat kedvelt kifejezése a zenekritikusoknak, és bár Fischer Annie játékában, az általam ismert felvételei, valamint a kortársak elbeszélése alapján semmi feminin vonás nem volt felfedezhető, irodalmi szempontból ez jól hangzó meghatározás volt:

PESTI HÍRLAP, 1934 február 25.

Fischer Annie zongoraestje

„A hamisítatlan női lélek romantikus alapérzése – mely Bach-játékának is egyéni jellegzetessége – teljes pompájában mutatkozott meg, amikor Liszt h-moll szonátáját formálta meg mély költőiséggel, a hangulati és hangzásbeli szélsőségeket csodálatos egységbe foglaló művészösztönnel.[...] Fischer Annie játéka nem csupán tehetségének megnyilvánulása, hanem igaz emberségének is. Ha a kettő továbbra is párhuzamosan és egymást kiegészítve fejlődik, igen sokra fogja vinni.”

A következő megállapítás nagyon tömören és találóan foglalja össze Fischer Annie talán legjellemzőbb tulajdonságát, azt a médium-szerepet, amit az előadóművész játszik szerző és közönség között:

PESTI HÍRLAP, 1934 március 14.

Szonátaest

„Fischer Annie gyors és pompás kibontakozásának minden eddigi állomásán az tűnt fel leginkább, hogy mily bensőséges és

szoros lelki kapcsolata van a zene ősi lényegével...”

Csodagyerekekkel gyakorta megesik, hogy felnőve elvesztik érdekességüket, kiégnek, vagy csak egyszerűen ekkor derül ki, hogy teljesítményük mögött nem valódi művészi érték állt, hanem kívülről lett rájuk aggatva valamiféle jelmez, amibe egy idő után már nem férnek bele. Nem véletlen, hogy egynémely kritikus mintha Fischer Annie esetében is tartott volna tőle, hogy egyszer szertefoszlik az álomkép, ami vele kapcsolatban annyira értékes volt mindenki számára. Félelmük azonban alaptalannak bizonyult, amint azt Lányi is leírja:

PESTI HÍRLAP, 1936 február 18.

Fischer Annie estje

„...A megszállottság nem volt múltó varázs,a tanulás által szerzett tudatosság nem merevítette meg benne a természetes művészösztönt, a technikai és zenei fölény nem ölte ki belőle a költői érzést, a művészi alázatot. Minden veleszületett képesség tökéletes összhangban, világító tisztasággal rendeződött el. Látóköre persze kitágult, virtuóz felkészültsége kiteljesedett, de ma is a gyermek-lángész üde tisztánlátása világít. Keresetlen igazmondása szólal meg a játékában.”

PESTI HÍRLAP, 1938 március 2.

Fischer Annie hangversenye

„Szinte észre sem vettük, egy-kettőre európai nagyság lett nagyszerű fiatal zongoraművésznőnk. [...] Keddi hangversenyén igazán súlyos műsort játszott végig. Kecses alakját látva alig hinné valaki, hogy a három hatalmas Beethoven-műhöz és a Schumann Karneváljához szükséges fizikai erő kifejtést játszva győzi. De még ennél is feltűnőbb szellemi koncentrációja. Pillanatnyi lankadás nélkül, a teljes lelki átélés tüze hevíti át előadását. Ízig-vérig muzsikusz lény Fischer Annie. Tévedhetetlen biztonsággal ragadja meg a mesterművek zenei lényegét. Ehhez a lényeghez szervesen tapad, sőt úgy tetszik, mintha abból születne meg mindaz, amit játékában, mint technikai tudást, stílusérzéklet és művészi ízlést külön-külön is a legnagyobb fokon értékelhetnénk...”

Fischer Annie itt huszonnégy éves, és már befutott, érett művész. A kritikusok válogatott jelzőkkel dicsérik művészi nagyságát, de az előítéleteiket (a női zongoristák fizikai erejéről, állóképességéről) még mindig nem tudják levetni.

Lássunk most két rövid részletet Péterfi István¹³⁶ tollából. Figyeljük meg a két kritikában (az elsőnél Fischer Annie még nincs tizenhat éves, a másodiknál huszonöt), hogyan sikerül Fischer Annie-nak néhány év alatt minden apró kis kételyt eltüntetni bírálóiban:

MAGYAR HÍRLAP, 1930 február 21.

Fischer Annie hangversenye

„Semmi affektáltság, semmi csodagyermek-póz, a gépies betanultságnak semmi nyoma. Fischer Annie biztos vonalvezetéssel építi fel az egész művet, nem vész el a részletekben, nem szakítja szét a frázisokat. Lendület, szín, pompás ritmus van a játékában és a fizikum megerősödésével majd a finom pianók és a meleg kantilénák mellett, a forték felfokozásai is még jobban megacélosodnak...”

ÚJSÁG, 1939 április 6.

Fischer Annie zongoraestje

„...nemcsak nagyszerűen zongorázik, nemcsak bámulatos virtuóza hangszerének, hanem az a költői muzsikusz is, akiben megelevenednek a művek, és aki a hallgatónak a hűségesen közvetített kottákon felül maradéktalanul kelti életre a szerző minden elképzelését. Nem indokolatlanul állítják mindenhol az az elragadtatott kritikák ezt a fiatal magyar művésznőt a legnagyobb pianisták sorába. Senki sem vonhatja ki magát szuggesztív hatása alól. Mindig egyéni, de sohasem egyénieskedő és stílusérzéke, ízlése, csodálatos interpretáló képessége a kompozíciók igazi poézisét adja. Szerdán különösen remek diszpozícióban játszott. Fortéinak fénye és ereje, pianóinak finom éneke, játékának bravúrja és nagyvonalú lendülete még mindig újra meglepi a hallgatóságot.

¹³⁶ Újságíró, zenekritikus, Basilides Mária férje. A Nyugat és a Világ belső munkatársa. 1918-ban a Budapesti Zenekritikusok Szindikátusának ügyvezetője lett. 1926-tól a Magyar Hírlap, majd az Újság zenekritikusa. 1953-tól a Zenei Alap vezetője.

De az igazi értékmérője Fischer Annie játékának nem ez a sok ragyogó külső részlet, hanem az a mély élmény, a tiszta muzsika, amit a közönség koncertjéről hazavisz...”

Végezetül néhány észrevétel Jemnitz Sándor¹³⁷ szemével és fülével:

NÉPSZAVA, 1934 február 20.

A filharmóniai társaság VII. bérleti hangversenye

„A fiatal művész nő Schumann zongoraversenyének magánszólamában megmutatta, hogy az utóbbi hónapok alatt rendkívüli módon fejlődött. Billentését a gyakori fellépések formálták és megérlelték. Játékán megérződik a feltétlenül dicsérendő nemes szándék, hogy rászorgáljon a korán elébe hullott hírnévre, s hogy engedmények nélkül, sőt, a legnagyobb igényeknek megfelelően töltsen ki azt a keretet, amelybe állították. Nem akar olcsó áron divatossá válni s ez imponáló lelkiereje vall.”

Fischer Annie minden hangversenyén többet ad. Nem elégszik meg azzal, hogy lassan egész Európában elismert művész. Mindig közelebb és közelebb akar jutni a darabok lényegéhez:

NÉPSZAVA, 1937 december 1.

Fischer Annie

„...Művészi meglátásai bővülnek, elképzeléseinek szemhatára tágul. Segédeszközei nem önállósított értékek gyanánt, hanem természetes függvényeként kísérik a mondanivaló belső skálájának kitolódását. Ha játékában itt-ott már a nagyvilági virtuóz elem is megcsillan, akkor is belülről fakad fel e fény forrása. S ha ujjai oly leheletszerű finomsággal táncolnak végig a billentyűkön, oly gyengédséggel simogatják azokat, mint előzőleg talán soha, akkor is a közölnivalók légysége az, ami ezt az új színvarázst előteremtette.”

¹³⁷ Zeneszerző, zenekritikus. A Budapesti Zeneakadémián tanult zeneszerzést, majd a Lipcsei Konzervatóriumban folytatta tanulmányait. Német operatársulatoknál volt korrepetitor, Arnold Schoenberg berlini mesteriskoláját is látogatta. Hazatérte után különböző magyar és külföldi lapokban, elsősorban a Népszavában jelentek meg kritikái.

Fischer Annie híján volt mindenfajta modorosságnak. Őszinte volt a hétköznapi életben és őszinte a zenélésben is. Véleményét ugyanúgy vállalta az életben, mint a színpadon:

NÉPSZAVA, 1938 március 3.

Fischer Annie második zongoraestje

„Fischer Annie mozdulatai élénken tükrözik lényge természetességét. Ahogy zongorája mellett meghajol és tapsokért köszön, helyet foglal és muzsikálni kezd: mindebben van valami átlagon felüli pózmentesség, valami magától értetődő megoldottság, amely szinte már nem is magától értetődő, mert érezhető rajta, hogy bizonyos többlet szükséges hozzá. S ez a többlet ama kiváltságos művészek jussa, akik előtt elmosódnak az élet és művészet határai. ... Fischer Annie játékát nem dicsérhetjük melegebben, mintha megállapítjuk, hogy megérezte velünk az álom és élet utánozhatatlan egységét.”

Az utolsó két kritika-részlet bizonyítja, hogy Fischer Annie-nak sikerült az, ami előtte sok női zongoristának nem: már-már tiszteletbeli férfinak avatja a kritika:

NÉPSZAVA, 1939 november 9.

Fischer Annie Beethoven-estje

„Fischer Annie művészetének új fejezetéhez érkezett. A teljes költői tartalmában tükröztetett E-dúr (op.109) szonátában nyilvánvalóvá lett, hogy immár az érett ember lehiggadó, letisztuló korszakának küszöbét lépte át. Már sejteni tudja azt a beethoveni férfimagányt, amelyben a lassú variációs melódia szárnyat bontott. Sejtetni tudja, ha nő léte talán nem is oszthatja ezt a jellegzetesen férfias magányosságot: nőnél e magány elhagyottsággá válik. A beethoveni férfilélekben az elhagyottság is magánnyá mélyül el...”

NÉPSZAVA, 1950 január 26.

Fischer Annie Beethoven-estje

„...Fischer Annie pedig azzá a nagyszabású és igaz költőiségű zongoraművésznővé forrott ki, aki ebbe a legszebbek közül való zenevilágba biztos kézzel vezeti el hallgatóságát. S a közönség érzi is az ilyen értelmezés hitelességét...”

Mura Péter visszaemlékezése

Mura Péter¹³⁸ karmester a hatvanas évektől kezdve rendszeresen dolgozott együtt Fischer Annie-val. Őt kértem, idézze fel, milyen volt vele dolgozni.

„A Szent István parkban találkoztam utoljára Fischer Annie-val.¹³⁹ Nővérével, Magdával üldögéltek a padon, én pedig leültem melléjük. Amikor a közös hangversenyekre terelődött a szó, Annie azt mondta: »Tudtam én, hogy miért választom magát!«”- idézi fel Mura Péter. Közös koncertjeiknek voltak előzményei is. Mivel Tóth Aladár az Opera igazgatója volt, Fischer Annie nagyon sokszor bent ült a próbákon. Mura abban az időben korrepetitorként is működött az Operában. Épp Klempererrel folytak próbák, aki egyszer odaszólt Fischer Annie-nak, Murára mutatva: „Jól zongorázik!” Talán erre alapozott később Fischer Annie, amikor az 1950-es és 60-as évek fordulóján Katowice-ben találkoztak. „Én akkor Lengyelországban karmesterkedtem, neki pedig épp Katowicében volt koncertje, mivel azonban este nekem is előadásom volt, elmentem meghallgatni a délelőtti próbáját. Közben odajött, és megkért, kísérjek le neki két Mozart zongoraversenyt, amelyeket még sohasem játszott zenekarral, de néhány nap múlva Londonban elő kell adnia. A próba után odatoltak még egy zongorát, és végigvettük a darabokat. Az 595-ös B-dúr, és a 491-es c-mollt. A B-dúr zongoraversenyt magam is tanultam, így

¹³⁸ Mura Péter 1924-ben született Budapesten. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola zongora szakán Kadosa Pálnál tanult, majd a Nemzeti Zenede karmester szakán Ferencsik Jánosnál végzett. 1953-1957 között a Miskolci Nemzeti Színház zeneigazgatója, 1957 -1958-ban a Varsói Állami Opera karmestere, 1958-1961-ig a bytomi Sziléziai Állami Opera karmestere, a Katowicei Zeneakadémia tanára. 1961-ben a Miskolci Szimfonikus Zenekar alapítója, 1984-ig igazgató karmestere. 1984-1987-ig a Magyar Állami Operaház karmestere. 1986-tól a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tanára. Liszt-díjas, Érdemes Művész.

¹³⁹ Mura Péterrel való személyes beszélgetés alapján.

elég jól ment a próba. Annie-tól nem állt távol mások véleményét meghallgatni. Itt is gyakran kérdezte: » Maga ezt hogy csinálná?« Tulajdonképpen itt kezdődött az együttműködésünk.” –mondja Mura Péter. Ez volt tehát az első közös próba, amit aztán nagyon sok követett még, hiszen Fischer Annie az évek során egyre inkább ragaszkodott Mura Péter vezényletéhez. „Talán ebben annak is szerepe volt, hogy mivel csak tíz évvel voltam fiatalabb Annie-nál, azt az iskolát, stílust, szemléletet vallottam én is a zenélésben, mint ő. Én akkoriban a Miskolci Szimfonikus Zenekar vezető karmestere voltam, így bevett szokássá vált, hogy Annie külföldi vagy budapesti koncertjei előtt mindig eljátszotta műsorát a Miskolci Zenekarral is. Egy-két olyan hely volt a darabokban, amelyekről tudni lehetett, hogy Annie nem pont úgy csinálja, ahogy a kottában van. Ilyenkor megtanultam, Annie hogy játssza az adott darabot – hiszen néha sajátos agogikát is használt -,és jó előre betanítottam a zenekarnak. Ezt ő el is várta. A zenekarral szemben pontos kiszolgálásra váró vendég volt. Mindent időben és a megfelelő hőfokon kellett neki tálalni. Amint vége volt azonban a koncertnek, mintha más ember lett volna. Kinyílt, közvetlen lett a zenekari tagokkal szemben is. Gyakran velük ment koncert után sörözni. (Csak zárójelben jegyzem meg, egyszer Prágában, egy kávéházban, ahol nem szolgálhattak fel sört, titokban teáscsészében kért magának és úgy itta.)” – emlékszik Mura. Tóth Aladár halálával aztán még sűrűbben dolgoztak együtt, hiszen ekkor már a budapesti koncertek nagy részét is Mura Péter vezényelte. Tóth Aladár, amellet, hogy Fischer Annie férje volt, egyben első számú zenei tanácsadójaként is működött. Amikor meghalt, Fischer egy évre visszavonult a koncertezéstől. Ám amikor újra színpadra állt, szüksége volt külső kontrollra, visszajelzésre. Mura ezt így meséli el: „ Tóth Aladár halála után Annie magára maradt, és ez nem csak a magánéletében jelentett törést, hanem zeneileg is kicsit » kontroll nélkülinek« érezte magát. Aladár ugyanis zenei tanácsadója is volt. Szüksége volt tehát arra, hogy valakitől koncertek előtt visszajelzést kapjon, hogy a » helyén van« . Ekkor már Budapesten is vezényeltem őt, és bevezettük, hogy még a zenekari próbák előtt sokat próbáltunk két zongorán is. Általában az akkori Vigadó épületében. Egy ilyen alkalommal –éppen a Chopin emoll koncertet játszottuk -, arra járt Kocsis és Vásáry. Annie a szokásos módján megkérdezte Vásáryt: Te ezt hogy játszánád? Mire Vásáry leült, és eljátszotta a teljes darabot. Néhány ilyen próba jut még eszembe: egyszer például a Liszt Esz-dúr zongoraversenyt játszotta el egy az egyben. Életemben soha senkitől nem hallottam még olyan gyönyörűen azt a koncertet, mint akkor.” Mura Péterrel eljátszották a

Fischer Annie repertoárján lévő klasszikus zongoraversenyek nagy részét, a Liszt Esz-dúr zongoraversenyt, Chopin e-moll és f-moll, Brahms B-dúr versenyművét, valamint a Bartók III. zongoraversenyt. Végül Mura Péter arról beszél, milyen volt Fischer Annie koncertek előtt, illetve a színpadon. „Koncert előtt egymás után szívtam a cigarettákat. Ilyenkor már kizárta a világot, csak a darabra koncentrált. A cigaretta egyébként olykor még a próbákon is a kezében volt. Koncert után pedig, vagy akár két darab között, amikor lejött a színpadról, valakinek meggyújtott cigarettával kellett őt várni a takarásban. Zongorázása teljes mértékben őszinte volt és természetes. Elsősorban a nagy ívek érdekelték, a melléütésekkel nem foglalkozott. Rendkívüli módon lélegeztek a darabok a keze alatt, még a szünetei is fantasztikusak.”¹⁴⁰

¹⁴⁰ Fischer Annie-ra vonatkozó újságcikkeket lásd a Függelék-ben!

MARTHA ARGERICH

Vladimir Horowitz a rádióban hallgatva zongorázását, nem akarta elhinni, hogy nő ül a zongoránál. Mítoszok terjednek róla, rajongó-klubjai alakulnak. Fellépéseit olyan várakozás előzi meg, amely a XX.-XXI. század fordulóján már csak popsztároknak jár ki. Nincsenek irigyei, hiszen senki nem tarthatja magát riválisának, annyira egyedülálló jelensége a zenei életnek. Ő Martha Argerich, akiről néhány oldalon írok befejezésül – szubjektív benyomásom alapján.

1992 októberében Martha Argerich ezidáig utolsó koncertjét adta Budapesten, a Suisse Romande Zenekarral, Armin Jordan vezényletével. Schumann *a-moll zongoraverseny*-e volt műsoron, amit Argerich 10 éves kora óta repertoárján tart. Mivel még sohasem hallottam a művésznőt játszani, tanáraink által emlegetni azonban annál többet, gondoltam, megnézem, kiről is példálózhatnak nekem annyit. Az Akadémia épülete már a fél nyolcas kezdés előtt egy órával zsúfolásig tele volt, sikerült azonban a második emeleti kakasülő utolsó sorában helyet szerezni. A feszültség a kezdési időponthoz közeledve egyre nőtt. Egyszerre elhallgatott a nézőtér, és egy-két perc néma csend után nyílt az ajtó. Arcán szégyenlős fél-

mosollyal, maga mögött a karmesterrel megjelent Argerich. Felálltam, hogy jobban lássam. Néhány kislányos meghajlás után a zongorához ült, és belecsapott az *a-moll koncert* szilaj bevezető akkordjaiba. Hatása elképesztő volt. A szó szoros értelmében földbe gyökerezett lábbal álltam végig a közel félórát, mintha delejeznének. A Schumann-koncert keresztülfolyt a testén, magába szívta Argerichet, majd az ujjain keresztül távozott. Olyannyira magához vont a figyelmemet, hogy minden egyéb gondolat hirtelen elillant belőle, mintegy hipnózis alatt csak azt láttam, hogy a fekete ruhás, fekete hajú, alig harminc évesnek kinéző alak egybeolvad a zongorával, összegyúrja Martha Argerichet Schumannnal, és a lehető legtermészetesebb, minden manírtól mentes módon tálalja. A bevezetésben lovascsapat galoppozott be, de a lírai téma már gyermeki egyszerűséggel és érzékenységgel szólalt meg. A futamok vibráló izgalommal, mégis tökéletesen tisztán és érthetően hangzottak fel, az éneklő részek mellőzték a hamis pátoszt. Az első tétel végi Allegro molto sziporkázóan suhant át a szemünk előtt. Az Intermezzo párbeszéde nemesen egyszerű volt, mellőzve a Somfai László által találóan „motívumot adok-veszek”-nek nevezett¹⁴¹, manapság oly divatos játék külsőségeit. Az Allegro vivace harmadik tétel pedig valóban *allegro* és valóban *vivace* volt, Florestan fogott kézen bennünket és vitt magával a vidám forgatagba. Ezalatt valaki a jobboldali erkélyen elájult, de az ilyenkor szokásos felhördülés és figyelemelterelődés ezúttal elmaradt, hiszen a színpadon folyó varázslat annyival érdekesebbnek bizonyult, másrészt pedig a mágneses erő nem engedte, hogy az ember elfordítsa a fejét. Argerich záró oktávjai után, azt hiszem, sokan sajnálták, hogy a Schumann-versenymű nem hosszabb még egy órával. A közönség őrjöngő tapsban tört ki, én magam próbáltam tudatomra ébredni, amikor Scarlatti repetálás *d-moll toccata*-ja hangzott el szédületes tempóban, azt a benyomást keltve, mintha Argerich már nagyon sietne valahova, de mégis tökéletesen, sziporkázóan, egyedülállóan. Ez volt az a koncert, ami tudat alatt sok mindenre ráébresztett, még ha tudatosan nem is fogalmaztam meg magamban. Az egyik, hogy létezik telepatikus interpretáció. A másik, hogy dicséretes próbálkozás saját személyiségünket háttérbe szorítani a zeneszerzőével szemben az interpretáció érdekében, de még jobb, ha össze tudjuk gyúrni a kettőt, és homogén elegyet alkotni belőle. A harmadik, hogy nincs férfi-zongorázás és női-zongorázás,

¹⁴¹ Muzsika, 2009. június, 52. évfolyam, 6. szám, Somfai László: Szonáta hölgyeknek, kvartett uraknak.

csak jó, rossz, vagy semmilyen. A koncert után nagyszerű muzikológusunk, Kovács Sándor készített interjút a művésznővel, aki következő nap Bartók III. zongoraversenyét játszotta. »Schumann a zongoraversenyt a feleségének írta« - mondta Kovács Sándor. »Én azt hiszem, Bartók is.«-jegyezte meg a művésznő. »Mi hát a kapcsolat a két mű között?« - kérdezte Kovács Sándor. » Azt hiszem, éppen most találtam meg!« - válaszolta Argerich keresetlen őszinteséggel. »Mit jelent önnek egy női versenymű?« - firtatta Kovács. Argerich gondolkodás nélkül válaszolt: »Semmit! És magának?«- majd az asztalon lévő virágra mutatott. »Nézze! Ez a szál virág nőies vagy férfias? Jó, hát így lehet tendenciákat találni, de...«

A hangversenyről hivatalos kritika jelent meg Csengery Kristóf tollából, ebből szeretném idézni az Argerichre vonatkozó részt:¹⁴²

„...Argerich Shumann a-moll zongoraversenyét szólaltatta meg (ráadásként pedig egy Scarlatti –szonátát játszott bravúrosan) a koncert első részében. Jordan vezényletével kapcsolódva az egyetlen negatív észrevételt éppen a versenymű zenekari kísérete diktálta: a karmester sokszor mintha nem törekedett volna eléggé a szólista játékával együttlélegző, ahhoz hasonlóan hajlékony zenekari közeg megteremtésére. Ezzel a megállapítással azonban mindjárt magának Argerichnek játékához, e játéktílus itt és most tapasztalt legfőbb jellegzetességéhez jutottunk el. Jordan nem véletlenül „nem volt elég rugalmas” – Argerich ugyanis rendkívül rugalmasan játszott. Úgy is fogalmazhatnánk: szuverén módon szabadon, megint más ezt a szót használta a koncertről beszélgetve: önkényesen. Magam részéről a teremtő művészi szuggesztivitásnak, az előadói nagyságnak ebben a szférájában nem szívesen használom az „önkényesség” szót: egyszerűen nincs értelme. Ha egy hangszeres muzsikusként a Martha Argerichéhez hasonló fokon ura és értője a zenei történeteknek, akkor az mindenképpen a komponista társává emeli az előadót – s a társnak többet szabad, mint a szolgának. A másik, a koncert után szintén sokak által hangoztatott kifogásra hasonló a válaszem: mondták némelyek, Argerich gikszeresen, pontatlanul játszik. Nem nyegleségből, hanem a legkomolyabban válaszolom erre pesties fordulattal: na és? Félegyházy Harmatos Géza játsszék csak pontosan – számára a pontosság az egyetlen cél,

¹⁴² Muzsika, 1993 december, Csengery Kristóf.

amely (kellő szorgalom árán) elérhető. Richter, Argerich, Radu Lupu, Brendel akár mellé is üthet. Martha Argerich játékanak olyan sűrű az atmoszférája, olyan erőteljes a közlékenysége, az e játékban egymást követő történések olyan jelentőségteliek, súlyosak, izzóak, hogy talán még a felfogás kérdésében sincs vitáznivaló az ilyen művésszel. Amit élénk tár, az magához vonz, lebilincsel, megragad, vagyis beleavatkozik az életünkbe, s ez a legtöbb, amit művész tehet. „

Martha Argerich a színpadon kívül nő, de ugyanúgy, mint Fischer Annie esetében, nála is elmondhatjuk, hogy zongorázására nem jellemző az úgynevezett „feminin” interpretáció. Mindig az adott darab adott része, melódiája, textúrája szerint változik az előadásmódja, azzal együtt, hogy ő –mint arról szó volt – nem igyekszik saját személyiségét eltüntetni a zeneszerzőé mögött, mégsem mondhatjuk, hogy bármilyen zongoraművet önkényesen „feminizálna”. Felvetődik a kérdés, hogy például a zeneműveket feloszthatjuk-e maszkulin illetve feminin típusúakra. Mondhatjuk-e, hogy például egy Chopin mazurka nőies darab, míg egy Beethoven szonáta férfias? Saját véleményem szerint nem. Mégis léteznek előítéletek, melyek egyes darabokat az egyik, míg másokat a másik típusba sorolják, mi több, léteznek olyan zenehallgatók, akik bizonyos darabokat eleve előítélettel hallgatnak meg egy női előadó tolmácsolásában. Érdekes az a néhány megjegyzés, amit Martha Argerich egyik interjújában a témával kapcsolatban mond¹⁴³:

„Le Monde: - Van egy lázadó oldala is. Néha olyan, mint egy kislány...

Martha Argerich: - Stephen Kovachevich, Stephanie lányom apja monta nekem egyszer, hogy egy öt éves kislány és egy tizennégy éves fiú van bennem. Gulda azt mondta, valószínűleg hermaphrodita vagyok.

LM : - Azt mondta, Horowitz meglepődött, mikor meghallotta, hogy maga nő, miután hallotta a rádióban játszani.

MA :- Mindig megrémülök, amikor az emberek azt mondják, úgy játszom, mint egy férfi. Gidon Kremernek volt egy nagyon jó válasza, amikor megkérdezték, nem fél-e

¹⁴³ Le Monde de la Musique, 2004 február, Olivier Bellamy interjúja. Saját fordítás.

egy férfi kezű női zongoristával játszani. Azt mondta:
 »Nem, mert nekem meg női szívem van.« Ez gyönyörű,
 ugye? Néha Nelson Freire-rel azzal viccelünk, hogy
 megpróbáljuk kitalálni, vajon női vagy férfi zongorista
 játszik, amikor a rádióban zongorát hallunk.
 Az a női zongorista,
 akit legjobban szerettem, Fischer Annie volt.
 Jaqueline du Pre és Maria Callas szintén mély
 benyomást tett rám...”

Martha Argerich 1941 június 5-én született Argentínában, Buenos Airesben. Zenei tehetsége akkor derült ki, amikor az óvodában egyik kis társa azzal csúfolta :
 Úgyse tudsz zongorázni. A három éves kislány odament a zongorához, és elsőre lejátszotta azt a dallamot, amelyet az óvó néni a gyerekeknek szokott játszogatni. Az eset után szülei tanárt kerestek neki, és rendszeres képzésnek vetették alá. Öt éves korától Vincenzo Scaramuzza növendéke lett, aki olasz származású zongorapedagógus volt, és számos növendéke lett világhírű. Argerich tizenhárom éves volt, amikor családjával Bécsbe költöztek, ahol tanára Friedrich Gulda lett. Talán Gulda volt a legnagyobb hatással Argerichre tanárai közül, annak ellenére, hogy csak másfél évig volt a növendéke. Tizenöt évesen Svájcba ment, ahol Madeleine Lipattinál, Dinu Lipatti feleségénél tanult, valamint Nikita Magaloffnál. Később Arturo Benedetti Michelangeli és Vladimir Ashkenazy is tanították rövid ideig. Tizenhat éves korában, három hét alatt két nagy nemzetközi versenyt nyert meg: a bolzanói Busoni- versenyt, és a Genfi versenyt. Ezután indult el nemzetközi koncert-karrierje. Húsz évesen abbahagyta néhány évre a zongorázást, de első gyermeke születése után visszatért a pódiumra, először a varsói Chopin-versenyen, ahol ismét első helyezést ért el. Az ezt követő időszakban évi százötven koncertet adott, és a világ legjobb tíz zongoristája közé írta be nevét. Összesen három gyermeke született, és a mai napig rendszeresen koncertezik. Repertoárja széles, de a XX. századi zongorairodalom remekeit előszeretettel játsza. Szólókoncertet hosszú éveken keresztül nem adott, szívesebben lép fel zenekarral vagy kamaraművekkel. Ösztönös és természetes lény, egyedülálló technikai adottságai valamint temperamentuma a mindenkori zongorista-társadalom dobogójára helyezi őt.

Függelék

Clara Schumann

Brahms zongora változatai (24-dik mű) Händel egy témája fölött. 4) Nyári Tivadar gróftól két dal. 5) Wüllner változatai zongorára négy kézre, egy ó-német néppdal fölött.

— Schumann Klára és Joachim Amália hangversenye csütörtökön, december 5-én 7¹/₂ órakor a vigadó kis termében lesz következő műsorozattal: 1.) Beethoven. Sonata (kemény C 53. mű.) 2.) Gluck. Ária „Orpheus”-ból. 3.) Schumann. „Davidsbündler”-ekből a 10. sz. 4.) Beethoven. Mignon. 5.) a) Schubert. Impromptu (lágyc.) b) Gluck. Gavotte, Brahms átirata. 6.) a) Schubert „Frühlingsglaube” b) Schumann „Widmung”. 7.) Mendelssohn. Scherzo a „Sz. Iván éji álom”-ból a szerző saját átirata.

1. ábra : 1872-73 Zenészeti hetilap, 3-dik szám

sz. nyat legújában a szász kir. akadémia által rendezett hangversenyen be, s már megszokott nagy érdekeltséget keltette.

*) Schumann Klára e hóban három hangversenyt adott Londonban, többek közt férje zongoraversenyét adta elő a filharmonikusok estéjén; részt fog venni a husvét hetében rendezendő ezredik „Populas-Concert”-ben is — Joachim febr. végével fejezte be e népszerű hangversenyeken vendégszereplését.

*) D'Albert ismét Oroszországban aratja babérait. Ha lehetősége, még nagyobb ünnepekben

2. ábra: Zenelap

— 9 —

fétája). Ellenben Gounod Romeo és Juliájánál, midőn Lőrincz barát megáldva Romeót és Juliát, a szavakat intézi hozzájuk: „Térdre! térdre!”, neveltséges lett volna a hangskálát emelni a lejjebb-szállítás helyett.

Még érdekesebb példa a valóságos mozgási arány zenei kísérésére a Tannhäusernek azon jelenete, melyben Erzsébet elmondja, hogy a kereszt lábához a porba fog borulni. E szavaknál „Lass mich in Staub vor dir vergehen” — e hang oly lassu intervallummal esik alá a zenekar rögtön rá még mélyebbre viszi le a hangképletet. A Rheingold, 3-ik jelenete a hegedűk és többek kíséretével festi úgy a színpadon átvonuló szörny kigyózó tekergését, és semmi sem adja vissza találóbban a rokka pergését, mint az emelkedő és szálló hangoknak aránylag kis térközben való szabályos váltakozása, példának okáért Mendelssohn Fonónójénél (Op. 62 n., 4.) Sőt Bizet a „Scènes et Jeux d' Enfants” című kedves egyvelegében egész sor gyermekjáték, (pörgettyű, bugócsiga, sárkány) mozgásainak rajzát vázolja elénk.

Tehát a zene, a mozgás általános irányán, formáján és gyorsaságán kívül, annak tartamát, rythmusát, sőt neszt is vissza tudja adni, hozzá tehetjük bátran — különböző tárgyak viszonyosságát is valamely körben. Várnay Sándor.

Schumann Klára

1819 szept. 13. — 1896 máj. 21.

A legnagyobb zongoraművész nő örökre lehunyta szemét.

Legnagyobb? igen. A hogyan Beethoven még mindig a legnagyobb zeneköltő, pedig hetedik évtizede, hogy az ő halála óta mind modernebb zenét alkotnak: úgy Carrenno Teresa és a többi, Magyarorszáig le sem ereszkedő nagy zongoraművésznők nem érik el Schumann Klára tökéletes-ségét.

Lángész volt; de a láng helyett eleinte csak a szikra jelentkezett. Találkoznia kellett egy másik, hatalmas szövétnekkel, hogy lobbot vessen. Boldog végzete valóban utjába is hozta ezt az egész világra fénythintő szövétneket: Schumann Róbertet.

Mint fiatal, gyermeklány, Wieck Klára még csak atyjától tanult, a kinek nevét akkor is ösmerte a zenetörténelem, ha gyermeke sohasem is lett volna halhatatlanná. De az első zongorás éveket hegedű és ének tanulás váltotta fel, s bár a kis leány tíz éves korában már nyilvánosan zon-

gorázott, zsenge 13 évét pedig már hangverseny-körutakon csodálták: magasabb czélokra törekedett. Tanulta a zeneszerzést is (Weinlignél kezdte, Wagner Rikárd tanáránál), és sokra vitte, ha nem is irt sokat.

Irni — előbb bizony levélkéket írogatott. Tizen-két éves kis szíve viszonzlángra lobbant az iránt a rajongó, szenvedélyes, de a mellett nagy gondolkozó Schumann iránt, a kit elemző elméje és nagy készütsége mind mai napig a legnagyobb zene-kritikussá tettek, míg teremő képzelete, de még sokkal inkább mély kedélye, s az a rendkívül finom idegzet, a mely a közönséges mértéknél sokkal többet tudott meg is érezni, de ki is fejeztetni, a modern zene egyik alkotó nagyságává avatták. Ideális, boldog szerelmük éveken át tartott, míg az ifju művésznő 21-ik életévének utolsó napján az oltár előtt egyesítette életét mesterének és bálványának életével. A menyasszonyi évek alatt, Schumann lelkének és szellemének megismerése után, vált a briliáns zongoravirtuóz leányból igazi művészi lélek és érett nő, gondolkozó és fennkölt gondolkozású, mélyen érző és nemes szívű művésznő. Diadalt is aratott mindenütt, a hol csak fellépett ez idő alatt, Bécsben, Berlinben, Párisban egyaránt fényeset.

Az a másfél évtized, a melyet férjével töltött, az ő zeneköltői élet is olykor hevesebb lüktetésre bírta. A férjéhez méltó dalok, hangversenydarab, trió, hegedűrománok stb. nagy része ez időből való. Annál szörnyűbb némaságra kárhoztatta az a harmadfél esztendő, a mely szerencsétlen férjének örültsége alatt ólmossá tette az egész eget a gyöngéd, szerető hitves felett.

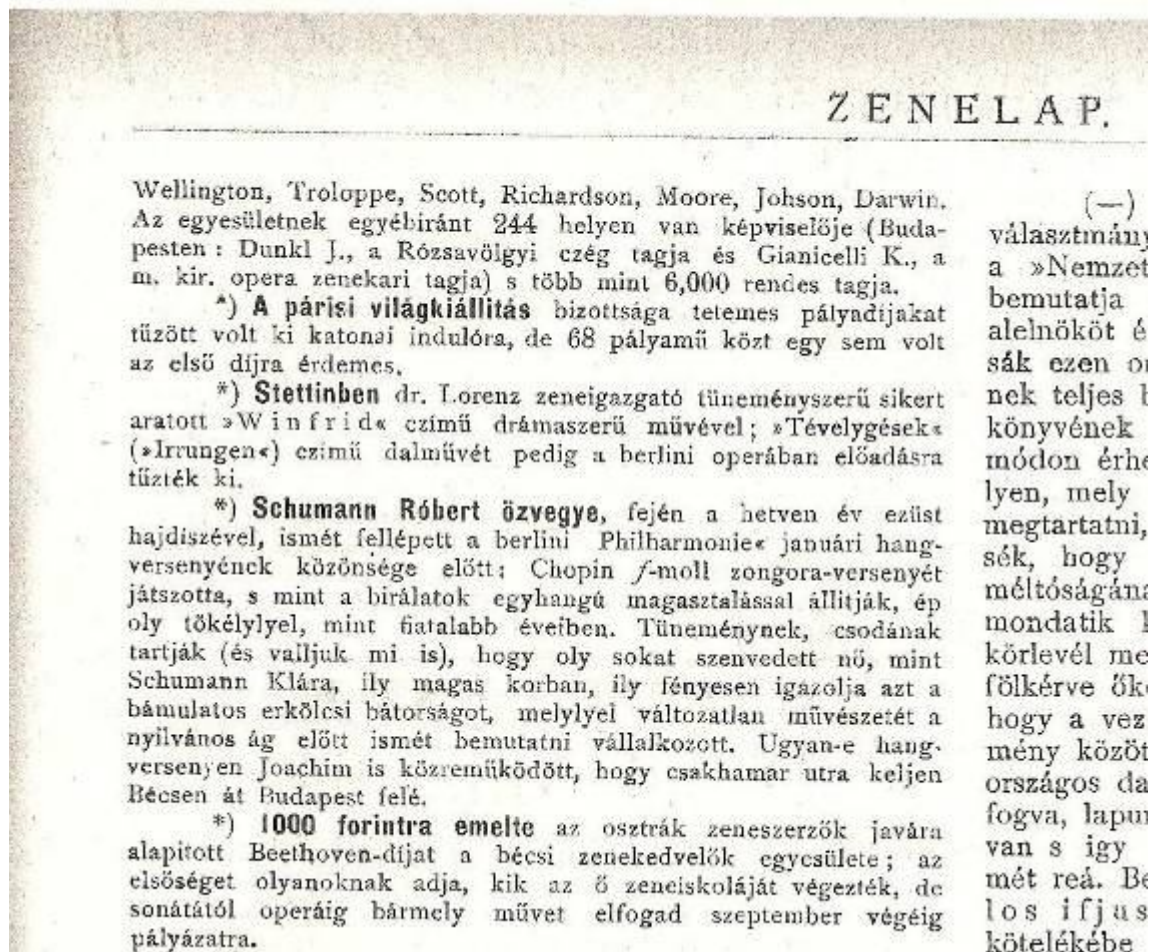
Schumann halála (1856. júl. 29.) után anyjához költözött a megtört özvegy. Árnyéka volt csak önmagának; a legnagyobb boldogságból a legsujtatóbb veszteség egyszerre letaszította a kétségbe-esés tompultságába.

De élnie csak kellett. 1863-ban Wiesbadenben települt le, tanítványok sereglettek körüle, maga is utazgatott a hangversenyrendezők meghívására, a kik boldogok voltak, ha a világhírű voltára annyira méltó zongoraművésznőt egy-két fellépésre megnyerhették. 1878. óta a berlini Hoch-féle conservatórium dicsekedett azzal, hogy tanárjai közé számíttatta; 1892-ben nyugalomra vonult.

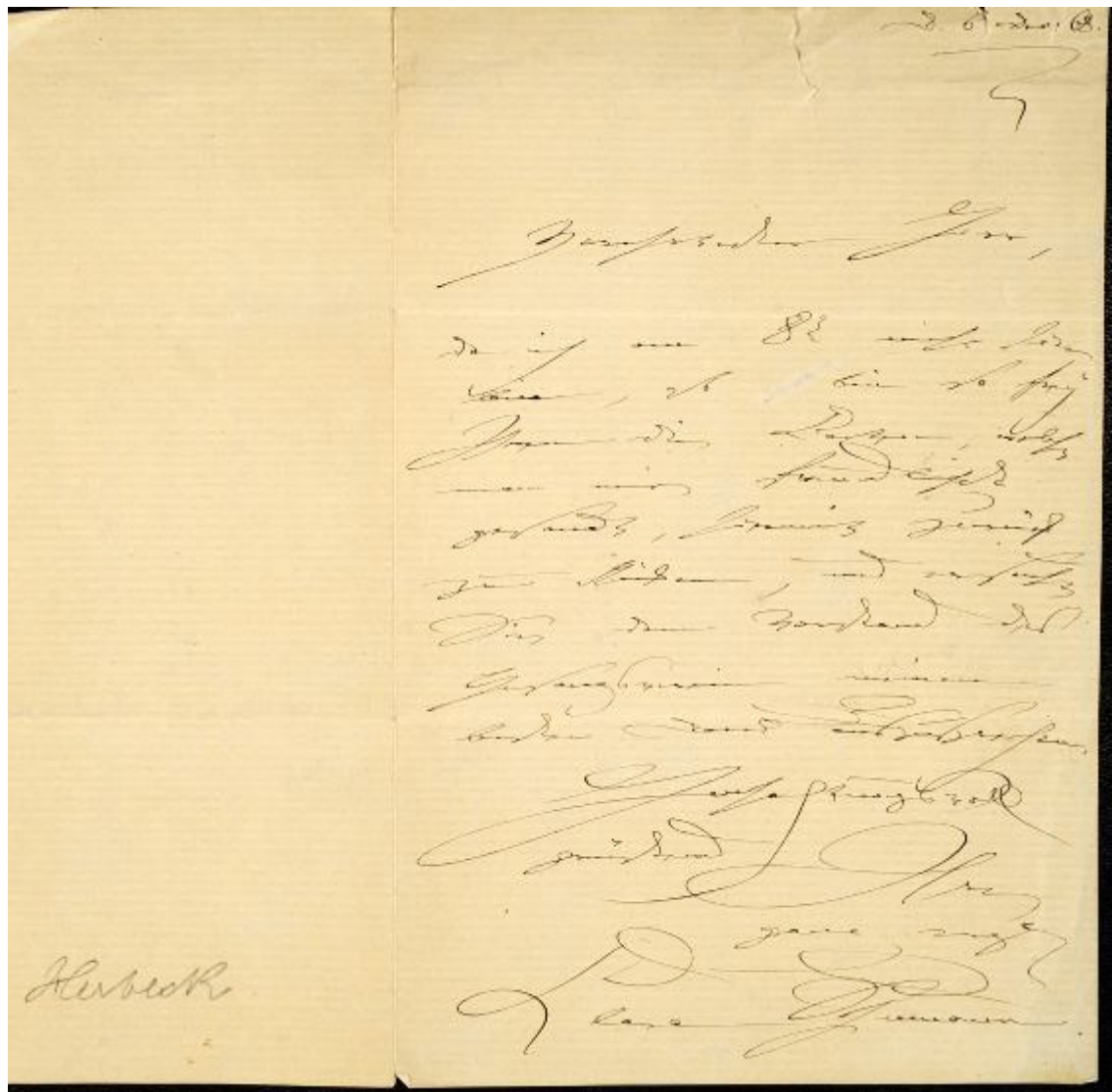
Most már a végső nyugalomra . . . egy élet után, mely leggyötrelmesebb szenvedések mellett a legnagyobb gyönyöröket is osztályrészeül juttatta.

+ v.
Keresztény

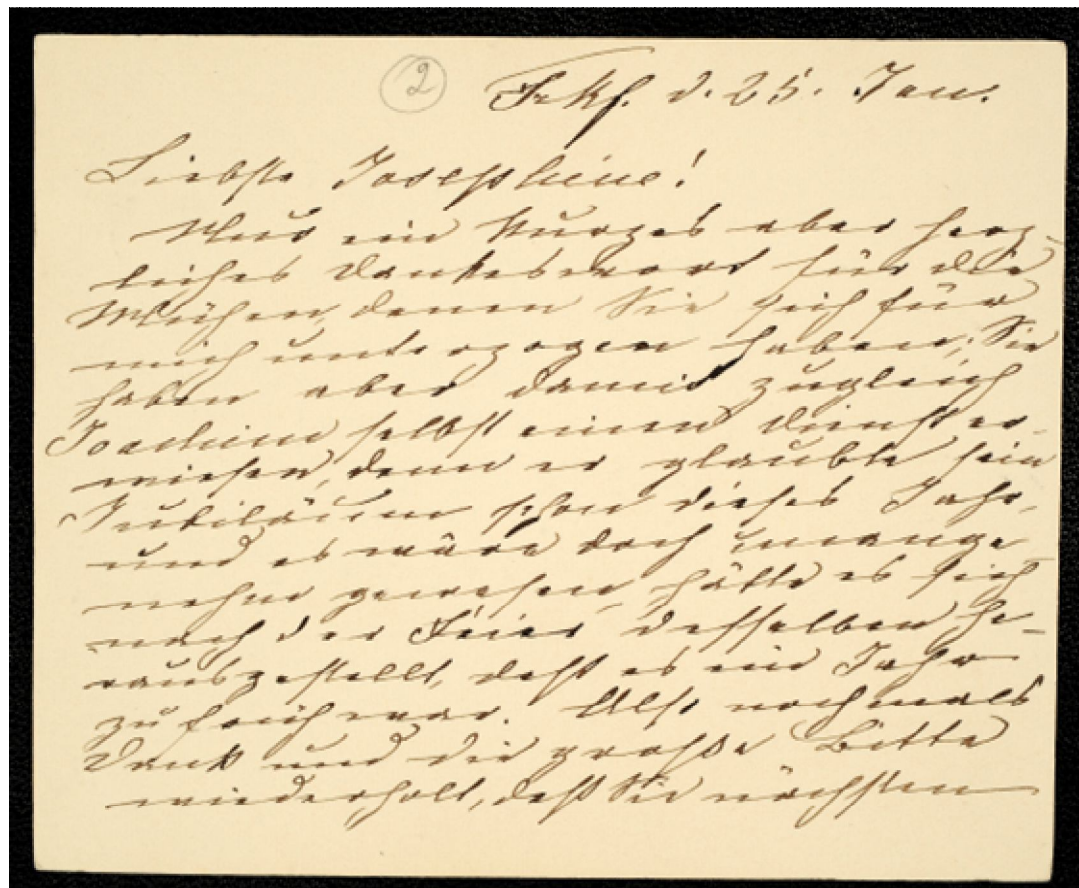
3. ábra: Megjelent a Zenelap-ban, 1896-ban



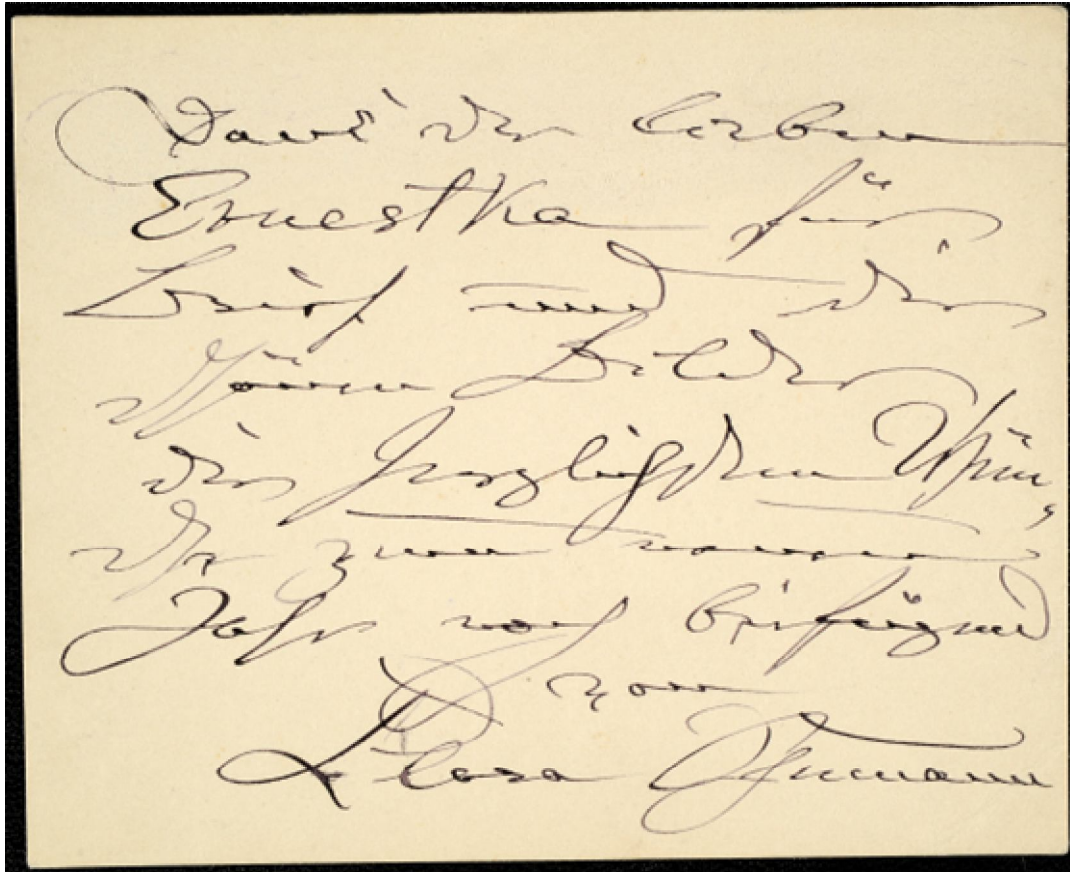
4. ábra: Zenelap, 1889, IV. évfolyam, 5. szám



5. ábra: Clara Schumann kézírása, levél Johann Herbeck-hez, 1886. Fond 14/82, OSZK Kt.



6. ábra: Clara Schumann levele Josephine von Flock-hoz, Fond 14/82, OSZK



7. ábra: Clara Schumann ismeretlenhez, OSZK Kt.

Sophie Menter

„A Liszt- stipendiumok

Az orsz. m. kir. Zeneakadémiai Liszt-stipendiumok ez évi kiosztására nézve, melyeket Budapest városa alapított a mester 50 éves jubileuma alkalmával- amint a lapok is közölték - nézeteltérés merült fel a városi tanács és az akadémia igazgatósága közt amiatt, hogy az alapító levél

értelmében e stipendiumok akadémiai *ifjakra* szólnak, az igazgatóság pedig mind a három 200 – 200 ftos stipendiumra leánynövendékeket hozott felterjesztésbe. A tanács véleményezés végett kiadta az ügyet közoktatási bizottságának.

Hát erre nézve hogyan fog a város dönteni? Nem tudjuk, de hogy bizonyos normanitumot fel kell állítania : abban teljesen igaza van. Az alapító levél *ifjakra*

szól, az bizonyos, s hogy ifjak alatt leányok nem értendők, az is bizonyos. Ámde a mester életében a város mindenkor deferált az ő intentiójának, sőt egy ízben mind a 600 ftot Liszt kérelmére s indoklására egy finövendéknek (Juhász Aladárnak) utalványozta ki. Máskor pedig kétfelé osztotta három helyett, de arra sohasem volt eset, hogy Liszt mind a három 200 ftos stipendiumot akár kizárólag leány - vagy finövendékeknek osztotta volna ki. –A mi e stipendiumok kiosztási elvét illeti a mester életében szolgált intentióra nézve : az, hogy nem felelt meg eddigelé az alapítólevél szellemének : az is bizonyos, amennyiben a mester mindig csak azokra volt tekintettel, kik a zongorajátékban váltak ki elsősorban. –A mostani felterjesztés is valószínűleg ezen egyoldalúságba esett s épen ez nem helyes magyarázata az alapító levél szellemének. – Amíg Liszt F. élt, addig az ő nézete és óhajta volt az irányadó s a város soha nem is vonakodott kegyeletből azt teljesíteni. De a mester halála után a felterjesztési jog az igazgatóságra szállván: a Liszt – precedensek többé irányadók nem lehetnek a városra nézve s teljesen jogosan jár el, ha ez ügyet egyszer-mindenkorra szabályozni kívánja.

Csupán zongorázókat – főleg pedig nőzongorázókat – művelni nem célja az akadémiának, mely azóta hegedű, gordonka, orgonaének-osztályokkal is kibővített. A zeneszerzési szakosztály pedig épenséggel a legmostohább gyermekét képezte mindig ez intézetnek, pedig voltaképen egyik főszűkületére erre kellene fektetnie, nem pedig a sok felesleges zongorakalapálásra és énekforszírozásra. Nagyon helyesen, bölcsen és a művészet igényeinek megfelelőleg cselekednék szerintünk a város, ha oda utasítaná az alapítólevél értelmében értelmében az akad. igazgatóságát, hogy az **összes tanári kar véleménye meghallgatása mellett terjesztene**

fel minden évben három növendéket, fi-és nőnövendéket vegyesen, de úgy, hogy minden szakmára s nemcsak a zongoráéra legyen tekintettel.

Mert különben attól lehet tartani, hogy még a legjobb akaratú igazgatóság mellett is, mindig főszerepet fog játszani ép az igazgatósági protekció. A minisztériumi stipendiumokra nézve is megkíváncsiat a szaktanárok véleménye a felterjesztéssel szemközt, s pedig ez sem szokott mindenkor betartatni, hanem az igazgatóság, rendesen a maga nézete, hajlama, rokonszenve, vagy protekciója szerint teszi meg a felterjesztéseket.

A Liszt-stipendiumok, egy nagy világhírű művész-génusz nevét viselik. Akiknek azok kiosztatnak, kell, hogy teljesen méltók legyenek rájuk. S másrészt az akadémia felőlel – vagy legalább kellene, hogy felőleljen - minden zenei szakmát s így illő és méltányos, hogy szemben velők minden szakma tekintetbe vétessék. –Ez pedig pártatlanul csak úgy történhetik, ha a felterjesztésbe hozandók felett az akadémia összes tanári kara is competens véleményt mond.

Ajánljuk a városi tanács becses figyelmébe e méltányos és az általa intentionált művészi célnak (ugy hisszük) leginkább megfelelő indítványunkat.”¹⁴⁴

Fenti cikk a budapesti kiadású *Zenelap* 1887 április 22-i számában jelent meg.

Leánynövendékek kapnák tehát az ösztöndíjakat ebben az évben, mi több, *zongorista* leánynövendékek. Úgy tűnik, ez a pár hónap már elég volt hozzá, hogy Budapesten egyesek elfelejtsék Liszt már idézett mondását, miszerint

„a szellemnek nincs neve”. De amikor „...egy ízben mind a 600 frtot Liszt kérelmére s indokolására egy finövendéknek (Juhász Aladárnak) utalványozta ki...”, akkor valószínűleg nem volt ilyen felzúdulás. Igen, lassan átlépünk a XX. századba, és még mindig kérdés az, hogy aki leül a zongorához és interpretál egy darabot, az milyen nemű, nő-e vagy férfi.

¹⁴⁴ Szándékosan csak a nyomdahibákat javítottam, a helyesírási hibákat nem.

Liszt persze a maga felvilágosult módján gondolkozik. 1876/77 telén , amikor Budapestre érkezik, már kigondolta az azévi ösztöndíjnyerteseket. Budapesti tanítványai közül a három akkori legtehetségesebbet : Aggházy Károlyt, Juhász Aladárt és Lépešsy Ilonát, valószínűleg anélkül, hogy egyáltalán gondolt volna rá, hogy milyen a nemek aránya.

II. ÉVFOLYAM.

BUDAPEST, 1887. ÁPRILIS 22.

12. SZÁM.

ZENELAP

KÖZLÖNY A ZENEMŰVÉSZET ÖSSZES ÁGAI KÖRÉBŐL.

Előfizetési ár:

Egész évre 6 ft
Fél évre 3 ft
Előfizetési minden könyv-
és művészi Budapesti:
Köszvényi és társ. (Krisztó-
féri, Táborosky és Párisi-
városi utca) és a szerkesztő-
ségi irodában.

Megjelenik:

minden hétfőn, 10-én és
20-án az időnkénti zenei-
lételekkel.
Minden levelezés és a lap
szellemi részét illető közle-
mény a szerkesztőségbe un-
stallandó, kéremtelen levelek
nem fogadják és a köz-
ságra nem adják ki.

AZ ORSZÁGOS MAGYAR DALÁR-EGYESÜLET

A ZENETANÁROK ORSZÁGOS EGYESÜLETÉNEK

HIVATALOS KÖZLÖNYE.

Felelős szerkesztő: Sághegyi József. — Szerkesztőség: VIII. ker., Üllői út 4. szám. — Laptulajdonos: Müller K.
(ezelőtt Münster K.) II. ker. Fő-utca 20. szám.

A Liszt-stipendiumok

Az országos m. kir. zeneakadémiai Liszt-stipendiumok ez évi kiosztására nézve, melyeket Budapest városa alapított a mester 50 éves jubileuma alkalmával — amint a lapok is közölték — nézeteltérés merült fel a városi tanács és az akadémia igazgatósága közt amiatt, hogy az alapító levél értelmében e stipendiumok akadémiai ifjakra szólnak az igazgatóság pedig mind a három 200–200 ftos stipendiumra leány-növendékeket hozott felterjesztésbe. A tanács véleményezés végett kiadta az ügyet közoktatási bizottságának.

Hát erre nézve hogyan fog a város dönteni? nem tudjuk, de hogy bizonyos normánitumot fel kell állítani: abban teljesen igaza van. Az alapító levél ifjakra szól az bizonyos, s hogy ifjak alatt leányok nem érthetők, az is bizonyos. Amde a mester életében a város mindenkori deferált az ő intenciójának, sőt egy ízben mind a 600 ftot Liszt kérelmére s indoklására egy finövendéknek (Juhász Aladárnak) utalványozta ki. Máskor pedig két felé osztotta három helyett, de arra sohasem volt eset, hogy Liszt mind a három 200 ftos stipendiumot akár kizárólag leány- vagy finövendéknek osztotta volna ki. — A mi e stipendiumok kiosztási elvét illeti a mester életében szolgált intencióra nézve: az, hogy nem felelt meg eddig az alapítólevél szellemének: az is bizonyos, amennyiben a mester mindig csak azokra volt tekintettel, kik a zongorajátékban váltak ki első sorban. — A mostani felterjesztés is valószínűleg ezen egyoldalúságba esett s épen ez nem helyes magyarázata az alapító levél szellemének. — Amíg Liszt F. élt, addig az ő nézete és óhajta volt az irányadó s a város soha sem is vonatkozott kegyeletről azt teljesíteni. De a mester halála után a felterjesztési jog az igazgatóságra szállván: a Liszt-precedensek többé irányadók nem lehetnek a városra nézve s teljesen jogosan jár el, ha ez ügyet egyszer-mindenkorra szabályozni kívánja.

Csupán zongorázókat — főleg pedig nőzongorázókat — művelni nem célja az akadémia, mely azóta, hegedű, gordonka, orgonaének-osztályokkal is kibővített. A zeneszerzési szakos-

tály pedig épenséggel a legmostohább gyermeket képezte mindig ez intézetnek, pedig voltaképpen egyik főszálat erre kellene fektetnie, nem pedig a sok felesleges zongorakalapálásra és énekesfőzárásra.

Nagyon helyesen, bölcsen és a művészet igényeinek megfelelőleg cselekednek szerintünk a város ha oda utasítaná az alapítólevél értelmében az akad. igazgatóságát, hogy az összes tanári kar véleménye meghallgatása mellett terjesztse fel minden évben három növendéket, fi- és nőnövendéket vegyesen, de úgy, hogy minden szakmára s nemcsak a zongorára legyen tekintettel.

Mert különben attól lehet tartani, hogy még a legjobb akaratú igazgatóság mellett is, mindig főszerepet fog játszani ép az igazgatósági protekció. A minisztériumi stipendiumokra nézve is megkiváncsolt a szaktanárok véleménye a felterjesztéssel szemközt, s pedig ez sem szokott mindenkor betartatni, hanem az igazgatóság, rendszerint maga nézete, hajlama, rokonszenve, vagy protekciója szerint teszi meg a felterjesztéseket.

A Liszt-stipendiumok, egy nagy világhírű művész-géniusz nevet viselik. Akiknek azok kiosztanak, kell, hogy teljesen méltók legyenek rájuk. S másrészt az akadémia felől — vagy legalább kellene, hogy felőljen — minden zenei szakmára így illő és méltányos, hogy szemben velők minden szakma tekintetbe vétesse. — Ez pedig pártatlanul csak úgy történhetik, ha a felterjesztésbe hozandók felett az akadémia összes tanári kara is kompetens véleményt mond.

Ajánljuk a városi tanács becses figyelmébe e méltányos és az általa intentionált művészi célnak (ugy hisszük) leginkább megfelelő indítványunkat.

A „Zenetanárok országos egyesülete”

A fővárosi zenetanárok és tanárnők figyelmébe ajánlva, még 1882. február havában e címmel: „Főhivastömörülésre” egy cikket jelent meg a „Zenészeti közlöny”-ben, s rövid időre reá, egy felbírás volt olvasható a la-

Fischer Annie

FISCHER ANNIE ZONGORAESTJE

Ismerünk több külföldi és hazai pianistát, akik kiváló képességeikkel kiérdemelték közönségük elismerését, nagyrabecsülését, szinte csodálatát; de ezek közül is csak egy-egy kivételes egyéniség képes arra, hogy a művészet tiszta forrásának üdítő italát nyújtsa az igazságra, szépségre szomjas léleknek, azt a szellemi táplálékot, amelynek segítségével egészségesebb, őszintébb, harmonikusabb emberekké lehetünk. Milyen könnyen, milyen hamar elhomályosodik, zavarossá lesz, többé-kevésbé megkeseredik ez a csodálatos nektár... Egyéb nehézségektől eltekintve a mindenütt jelenlévő emberi hiúság milyen számtalanul sokféle változatban ékelődhet az előadó és a roméknú közé, megakadályozva annak szabadabb kibontakozását, teljes megvalósulását.

Milyen ritka jelenség a gátlástalan eggyel-olvasás, az előadó teljes feloldódása a megszólaltatott műben. Ilyenkor a zene hullámai-
nak hőmpölygő áradása felemeli a hallgatót és viszi magával az örök emberi érzések, vágyak, sejtelmek birodalmába, a forráshoz, melyből minden magasra törő, nagy, nemes szándékunk, elhatározásunk és tettünk ered. Egy jobb világ építésének érdekében mindent el kellene követni, hogy minél többen tudjanak így muzsikálni és nagyon sokan hallgathassák azt.

Fischer Annie így muzsikál. Január 2-án a Zeneakadémiát zsúfolásig megtöltő közönségnek ilyen élményben volt része. Igaz, hogy nem is vártunk keveset. Mégis, mintha ez alkalommal a hatás még teljesebb, még átfogóbb lett volna, mintha ez a zengő világ még új színekkel, új távlatokkal bővült volna. Mit is éreztünk újnak és az eddigieknél is többnek ezen a hangversenyen?

Fischer Annie művészetének legjellegzetesebb és egyben legértékesebb sajátossága az egyszerűség, a természetes harmónia. Ez az egyszerűség elkíséri őt a Hammerklavier-sonáta fúgájának legbonyolultabb szólamszövéseig; ez a természetes harmónia jelen van előadásában az Opus 111. első tételének legküszöbesebb, legsötétebb viharzása közben. A művészi megnyilatkozásnak ez az egysége és tisztasága hatalmas érték. Ugyanakkor elmondhatjuk, hogy ez nem az extatikus

szélsőséges nagy érzések művészete és hogy a szenvedés, bánat, vívódás, pokoljárás Fischer Annie játékában egy elementáris, őszönös bölcsesség mindent megértő világosságával, de nem a legszemélyesebb élmény élességével és súlyával szólal meg.

És most éppen ebben a vonatkozásban történt valami. Mintha az emberi lét gondja, baja, terhe az utóbbi időben közelebbről, súlyosabban érintette volna ezt a mindent magasztaló művészelket, amely mélyebb, sötétebb színekkel válaszolt erre az érintésre. Ezt éreztük nemcsak Mozart F-dur szonáájának drámai fordulataiban és különösen a Pathétique-sonáta valóban beethoveni hangjaiban, de még a meghatóan gyöngyöző Schubert-impromptuk helyenként melanholikusan panaszos dallamaiban is. (Gondoljunk csak a maga egészében felülmúlhatatlannal formált B-dur impromptu felejthetetlen moll-variációjára.) Schumann Karneváljájának nagyszerű lendületű, pazar színekben pompázó interpretálásában a szenvedély tűzének izzása mintha most még mélyebbről jött volna.

De ne gondolja ezeketán senki, hogy Fischer Annie játéka most már sötétebb, súlyosabb, tehát vesztett ragyogásából és könnyedségéből, vagy annak egyszerűsége és harmóniája valamiféle kárt szenvedett volna: az igazság ennek ellenkezője. A csillogó színek most még jobban érvényesülnek, az egész muzsikálás még gazdagabb, sokrétűbb, egyszerűsége mégis világít, csak talán most jobban melegít is ez a fény; ezáltal minden feloldó, mindent megbocsátó, harmóniája még hitelesebb, igazabb, teljesebb.

Hátát adhatunk a sorsnak, hogy küzdelemes korunknak nem egy hatalmas megrázkódítása közepette is Fischer Annie művészpályája töretlenül, zavartalanul bontakozhatott ki s így módjában van bennünket olyan hangversenyekkel megajándékozni, mint ez a legutóbbi is volt. És boldogan állapíthatjuk meg újból, hogy Fischer Annie az a legritkább, legnemesebb, legkiválóbb fajtából való, érett, kiforrotta előadóművész-egység, aki felbecsülhetetlen értéket jelent hazánk és az egész zenevilág számára.

Ungár Imre

Bibliográfia

Bartha, Dénes – Révész, Dorrit: *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Európa könyvkiadó, Budapest, 2008

Elder, Dean: *Pianists at play, Interviews, Master Lessons, and Technical Regimes*. Kahn & Averill, London

Fischer, Annie. Klasszikus és Jazz kiadó, Budapest, szerkesztette: Batta András, Gádor Ágnes, H. Magyar Kornél, Molnár Szabolcs, Székely György, Retkes Attila, Tóth Anna

Great Pianists on Piano Playing. James Francis Cooke, Dover Publications, Inc., Mineola, New York

*The New **Grove Dictionary** of Music and Musicians*. Szerkesztette Stanley Sadie

Hankiss, János: *Liszt Ferenc válogatott írásai*. Zeneműkiadó, Budapest, 1959.

Hartling, Peter: *Schumann árnyéka*. Európa könyvkiadó, Budapest, 1998.

Jemnitz, Sándor: *Schumann. A zeneszerző élete leveleiben*. Zeneműkiadó, 1958.

Muzsika, 1988. április, 31. évfolyam, 4. szám

Muzsika, 1993. december, 36. évfolyam, 12. szám

Muzsika, 2009. június, 52. évfolyam, 6. szám

Samuel, Claude: *Clara S. Egy szenvedély rejtelvei*. Európa könyvkiadó, Budapest, 2009.

Siepmann, Jeremy: *The Piano. The complete illustrated guide to the world's most popular music instrument*. 1996

Somfai, László: *Haydn zongoraszonátái*. Zeneműkiadó, Budapest, 1979.

Somfai, László: *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*. Zeneműkiadó, Budapest, 1977.

Walker, Alan: *Liszt Ferenc utolsó napjai. Növendéke, Lina Schmalhausen kiadatlan naplója alapján.* Park Könyvkiadó, Budapest, 2007.

Walker, Alan: *Liszt Ferenc 1. A virtuóz évek. 1811-1847,* Zeneműkiadó, Budapest

Walker, Alan: *Liszt Ferenc 2. A weimari évek. 1848-1861,* Zeneműkiadó, Budapest

Walker, Alan: *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek. 1861-1886,* Zeneműkiadó, Budapest

Williams, John-Paul: *A Zongora,* Vince Kiadó, 2003.

<http://www.jewishworldreview.com/cols/sowell052203.asp>

http://www.cure-guide.com/Child_Health_Guide/Language_Delays/language_delays.html

http://www.pszichiatria24x7.hu/bgdisplay.jhtml?itemname=autism_diagnosing

<http://esoember.hu/content/view/1029/95/>

<http://www.c3.hu/~autksop/hun/autizmus/autizmus1.htm>

http://www.absoluteastronomy.com/topics/Thomas_Sowel

<http://demoszthenesz.hu/cikkek/koragyermekkorautizmus>

http://en.wikipedia.org/wiki/Marianne_von_Martinez

http://www.klassika.info/Komponisten/Martinez/lebenslauf_1.html

<http://www.pianowomen.com/Auernhammer.html>

<http://www.musicassociatesofamerica.com/madamina/1991/mozartasteacher.html>

http://en.wikipedia.org/wiki/Clara_Schumann

<http://www.geneva.edu/~dksmith/clara/bio.html>

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/528440/Clara-Schumann>

<http://tudomany.ma.hu/tart/rcikk/h/0/158340/1>

<http://www.hazipatika.com/services/betegseglexikon/view?id=390>

http://www.femina.hu/egeszseg/panikbetegseg_ok_kezeles

DLA Doktori Értekezés Tézisei

FALVAI KATALIN

NŐI ZONGORISTÁK

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású doktori iskola

BUDAPEST

2009

I. A kutatás előzményei:

A XXI. század elején már – ideális esetben – nem teszünk különbséget női és férfi zongorista között. Nem volt ez azonban mindig így, a nők sokáig csak az arisztokrata szalonok billentyűs hangszerei mellett mutathatták meg zenei talentumukat. „A csembaló, spinét, lant és a viola da gamba a nők számára legelfogadhatóbb hangszerek.”- írja John Essex 1722-es fiatal hölgyeknek írt illemkönyvében. A tény azonban, hogy a zenélni vágyó nők viszonylag hamar kivívták maguknak a billentyűs hangszerek használatának jogát, nem jelenti azt, hogy a koncertdobogókon egyenlő arányban találunk zongorista nőket és férfiakat.

(Nem térnék ki itt ezen arányok életkori és más hangszereseknél jellemző ingadozására, ezeket a témákat is érinti azonban a dolgozat.)

A „zongorista nő” fogalmát több tanulmány is taglalja különböző metódusok szerint. Különösen a „New Musicology” irányzat képviselői közül foglalkoztak sokan a női illetve férfi zenélés, zeneszerzés közötti különbségekkel és hasonlóságokkal. (Gender studies.) Ki kell emelnem itt Susan McClary: *Feminine Endings* című tanulmányát (1991), amely azonban inkább az egyes zeneművekben fellelhető maszkulin és feminin motívumokkal, a művek burkolt szexuális tartalmával, valamint egyes darabokban a női-férfi párbeszéddel foglalkozik. Írásán erősen érezhető a feminista szemlélet.

Egy másik tanulmány, Tia DeNora: *Music into action: performing genders on the Viennese concert stage, 1790-1810* (2002), mely az adott időszak bécsi koncertszínpadain fellépő művészek nemi megoszlásának alakulását vizsgálja. Kutatásai szerint Beethoven zongoraműveinek repertoárra kerülése előtt közel azonos volt a férfi és női előadók száma, a maszkulinnak kikiáltott művek megjelenésével azonban szerinte hátrányos helyzetbe kerültek a női zongoristák.

Részletezhetnék még itt néhány tanulmányt (Arthur Loesser: *Men, Women and Pianos, A social History*, Mary Burgan: *Victorian Studies - Heroines at the Piano: Women and Music in Nineteenth-Century Fiction* (1986)), ezek, és a fentebb felsoroltak egyike sem tér ki azonban a kérdésre, amely engem elsősorban foglalkoztatott, nevezetesen arra, mi indukálta vajon a tényt, hogy –jóllehet, minden fizikai, szellemi és zenei képességet ugyanúgy birtokoltak, mint férfi pályatársaik, mégis – a XX. és XXI. század színpadain még mindig jelentősen kevesebb a zongoristanő.

II. Források

Kutatómunkám során igyekeztem minél több eredeti dokumentumot tanulmányozni. Ebben a munkában nagy segítségemre volt az Országos Széchényi Könyvtár, melynek Levéltárában számos kéziratos levelet vehettem kézbe Clara Schumanntól, Liszt Ferencről, Fischer Annie-től.

Végigböngészhettem számos magyar zenei folyóiratot, szaklapot az 1800-as, 1990-as évekből. Remek forrásnak bizonyultak például Clara Schumann koncertjeinek dokumentációjához, vagy Fischer Annie-ről írt, eddig számomra ismeretlen kritikák felleléséhez.

Ezekből az eredeti dokumentumokból néhányat tartalmaz a disszertáció függeléke.

A pályatársak beszámolója egy művésztől szinte élénk varázsolja az adott személyiséget, első kézből adva leírást karakteréről, habitusáról. Így volt ez Kocsis Zoltán és Mura Péter esetében is, akiket megkértem, meséljenek nekem Fischer Annie-ről, hiszen mindketten rendszeres személyes és szakmai kapcsolatban voltak velem. Köszönöm nekik, hogy vállalva az interjút, hozzájárultak a „Fischer Annie” fejezet árnyaltabbá tételéhez.

Ezekon a forrásokon kívül természetesen tanulmányoztam a hazai és külföldi, témába vágó irodalmat, amit alább sorolok fel.

Elsődleges források:

Bartha, Dénes – Révész, Dorrit: *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Európa könyvkiadó, Budapest, 2008

Fischer Annie. Klasszikus és Jazz kiadó, Budapest, szerkesztette: Batta András, Gábor Ágnes, H. Magyar Kornél, Molnár Szabolcs, Székely György, Retkes Attila, Tóth Anna

Great Pianists on Piano Playing. James Francis Cooke, Dover Publications, Inc., Mineola, New York

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Szerkesztette: Stanley Sadie

Hankiss, János: *Liszt Ferenc válogatott írásai*. Zeneműkiadó, Budapest, 1959.

Samuel, Claude: *Clara S. Egy szenvedély rejtelvei*. Európa könyvkiadó, Budapest, 2009.

Somfai, László: *Haydn zongoraszonátái*. Zeneműkiadó, Budapest, 1979.

Somfai, László: *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*. Zeneműkiadó, Budapest, 1977.

Walker, Alan: *Liszt Ferenc utolsó napjai. Növendéke, Lina Schmalhausen kiadatlan naplója alapján*. Park Könyvkiadó, Budapest, 2007.

Walker, Alan: *Liszt Ferenc 1. A virtuóz évek. 1811-1847*, Zeneműkiadó, Budapest

Walker, Alan: *Liszt Ferenc 2. A weimari évek. 1848-1861*, Zeneműkiadó, Budapest

Walker, Alan: *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek. 1861-1886*, Zeneműkiadó, Budapest

Williams, John-Paul: *A Zongora*, Vince Kiadó, 2003.

Másodlagos források:

Elder, Dean: *Pianists at play, Interviews, Master Lessons, and Technical Regimes*. Kahn and Averill, London

Hartling, Peter: *Schumann árnyéka*. Európa könyvkiadó, Budapest, 1998.

Jemnitz, Sándor: *Schumann. A zeneszerző élete leveleiben*. Zeneműkiadó, 1958.

Muzsika, 1988. április, 31. évfolyam, 4. szám

Muzsika, 1993. december, 36. évfolyam, 12. szám

Muzsika, 2009. június, 52. évfolyam, 6. szám

Siepmann, Jeremy: *The Piano. The Complete illustrated guide to the world's most popular music instrument*. 1996.

A felsoroltakon kívül internetes oldalakon is tájékozódtam.

III. Módszer

A dolgozat írásakor mindenképp szükségesnek tartottam rövid bemutatást adni az első női billentyűsök megjelenésének társadalmi háttéréről, valamint magának a hangszernek a kialakulásáról. A haydn-i kor már bővelkedett kitűnő női hangszeresekben, akiknek ténykedését hiba lenne figyelmen kívül hagyni. Hogy nem szentelhettem nekik önálló fejezetet, ennek csak a kellően részletes hozzáférhető történeti dokumentumok hiánya az oka. Kitértem azonban a „Hölgyszonáták” dedikációinak címzettjeire, hiszen mi sem bizonyítja jobban a női billentyűsök zenésztársadalomban való jelenlétét, mint a nekik dedikált kompozíciók.

A zenetörténet során szerencsére számtalan remek és elismert női zongoristát találhatunk, köztük olyanokat is, akik életük végéig a koncertpódiumon maradtak. Teljességre tehát nem törekedhettem, amikor az általam vizsgálandó művészek névsorát összeállítottam. Igyekeztem azonban olyan példákat kiragadni részletesebb analízis céljából, akiknek munkássága jelentősen befolyásolta a zongorista nőkről kialakult képet.

Így került a dolgozatba Clara Schumann, akinek koncertkarrierje mellett tanári munkásságára és növendékeire is kitértem, Sophie Menter, akiről tanára, Liszt Ferenc így nyilatkozott: „egyetlen törvényes leánygyermekem a zongorajátékban”, Fischer Annie, „A” magyar zongoraművésznő, egy korszak meghatározó alakja, és Martha Argerich, akinek karrierje az 1950-es évektől a mai napig töretlenül ível felfelé.

IV. Eredmények

Második generációs női zongorista lévén volt alkalmam megtapasztalni ezen szakma nehézségeit, mind gyerekkoromban, zongorista édesanyám mellett, mind pedig saját zongorista-életemben, két gyermekemmel. Éppen e nehézségek indítottak arra, hogy közelebbről is megvizsgáljam, vajon neves elődeimnek hogyan sikerült, vagy egyáltalán sikerült-e összeegyeztetni karrierjüket és családi életüket.

A női zenészek, női zeneművek tárgykörébe tartozó tanulmányokra különösen XX. század végétől, a „New Musicology” megjelenésétől irányult a figyelem, de ezek más aspektus alapján, elsősorban a zeneművekből kiindulva, azok „férfias és nőies”vonásai alapján jutnak el az előadóiig.

Dolgozatomban szándékom szerint a művész személyes karaktere, gyermekkorának körülményei, neveltetése, később szakmai és személyes kapcsolatai és magánélete alakulásának analizálásával próbáltam választ kapni arra, milyen feltételek szükségesek ahhoz, hogy egy női zongorista hosszú távú karriert futhasson be. Ismereteim szerint disszertációm ebben a tekintetben úttörő munkának számít.

10.18132/LFZE.2012.9

Thesis of a DLA Dissertation

Katalin Falvai

FEMALE PIANISTS

The Ferenc Liszt Academy of Music

28. Doctoral School of Arts
and Cultural History

Budapest

2009

I. Precedents of the research

At the beginning of the 21st century – ideally – we do not make a distinction between male and female pianists. That has not always been the case, for a long time women could show their musical talent only on the keyboard instruments in the drawing rooms of the aristocracy. „The harpsichord, spinnet, lute and the base viol are the most agreeable instruments to the Ladies” – wrote John Essex 1722 in his etiquette book for young ladies. The fact that women wanting to play music relatively early attained the right to use keyboard instruments does not mean that we find male and female pianists in equal numbers on the concert stages.

(Here I do not wish to go into details about fluctuating numbers depending on the age of the artists or the instruments, these topics are also covered in the dissertation.)

The concept of the „female pianist” is discussed in several studies according to various methods. Especially many representatives of the „New Musicology” trend dealt with the differences and similarities between feminine and masculin music making and composing. (Gender studies.) I have to highlight here the study of Susan McClary: *Feminine Endings* (1991), in which she deals with the masculin and feminine motives of certain musical compositions, with the hidden sexual content of the pieces and in some compositions with the female-male dialogue. In her writing one can strongly feel the feminist approach.

Another study, Tia DeNora: *Music into action: performing genders on the Viennese concert stage, 1790-1810* (2002), which examines the development of gender representation among the artists on the Viennese concert stages in the given period. According to her research, before the piano pieces of Beethoven became part of the repertoire the number of male and female artists was almost the same, but with the appearance of pieces declared masculin female pianists became disadvantaged in her opinion.

I could go into further details in some more studies (Arthur Loesser: *Men, Women and Pianos, A social History*, Mary Burgan: *Victorian Studies - Heroines at the Piano: Women and Music in Nineteenth-Century Fiction* (1986)), but neither these nor the above listed ones deal with the question I am primarily interested in, namely what induces the fact that – even though they are just as much in the possession of all physical, mental and musical abilities like their male colleagues, nevertheless – there are still significantly fewer female pianists on stage in the 20th and 21st century.

II. Sources

During my research I tried to study as many original documents as possible. The National Széchényi Library was a great help in this, I could get hold of several handwritten letters from Clara Schumann, Ferenc Liszt and Annie Fischer.

I could also browse through several Hungarian music journals and magazines from the 1800's and 1900's. They turned out to be great sources for example for the documentation of Clara Schumann's concerts, but I also found until now to me unknown critics about Annie Fischer.

The appendix of this dissertation contains some of these original documents.

Reports of fellow-artists can literally conjure the personality of an artist, giving first-hand description about his character and habits. That was the case with Zoltán Kocsis and Péter Mura, whom I asked to talk about Annie Fischer to me, as they were both in regular personal and professional relationship with her. I thank them for agreeing to the interview and helping me to make the chapter „Annie Fischer” even more precise.

In addition to these sources of course I also studied the relevant literature in Hungary and abroad on the subject, which I will list below.

Primary sources:

Bartha, Dénes – Révész, Dorrit: *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Európa könyvkiadó, Budapest, 2008

Fischer Annie. Klasszikus és Jazz kiadó, Budapest, szerkesztette: Batta András, Gádor Ágnes, H. Magyar Kornél, Molnár Szabolcs, Székely György, Retkes Attila, Tóth Anna

Great Pianists on Piano Playing. James Francis Cooke, Dover Publications, Inc., Mineola, New York

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by: Stanley Sadie

Hankiss, János: *Liszt Ferenc válogatott írásai*. Zeneműkiadó, Budapest, 1959.

Samuel, Claude: *Clara S. Egy szenvedély rejtelvei*. Európa könyvkiadó, Budapest, 2009.

Somfai, László: *Haydn zongoraszonátái*. Zeneműkiadó, Budapest, 1979.

Somfai, László: *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*. Zeneműkiadó, Budapest, 1977.

Walker, Alan: *Liszt Ferenc utolsó napjai. Növendéke, Lina Schmalhausen kiadatlan naplója alapján*. Park Könyvkiadó, Budapest, 2007.

Walker, Alan: *Liszt Ferenc 1. A virtuóz évek. 1811-1847*, Zeneműkiadó, Budapest

Walker, Alan: *Liszt Ferenc 2. A weimari évek. 1848-1861*, Zeneműkiadó, Budapest

Walker, Alan: *Liszt Ferenc 3. Az utolsó évek. 1861-1886*, Zeneműkiadó, Budapest

Williams, John-Paul: *A Zongora*, Vince Kiadó, 2003.

Secondary sources:

Elder, Dean: *Pianists at play, Interviews, Master Lessons, and Technical Regimes*. Kahn and Averill, London

Hartling, Peter: *Schumann árnyéka*. Európa könyvkiadó, Budapest, 1998.

Jemnitz, Sándor: *Schumann. A zeneszerző élete leveleiben*. Zeneműkiadó, 1958.

Muzsika, 1988. április, 31. évfolyam, 4. szám

Muzsika, 1993. december, 36. évfolyam, 12. szám

Muzsika, 2009. június, 52. évfolyam, 6. szám

Siepmann, Jeremy: *The Piano. The Complete illustrated guide to the world's most popular music instrument*. 1996.

Beside the above listed works I also did some research on the internet.

III. Method

While writing the thesis I considered it absolutely necessary to give a short introduction about the social background of the appearance of the first female keyboard players, as well as about the development of the instrument. The era of Haydn was already rich in excellent female musicians and it would be a mistake to ignore their activity. That I could not dedicate them a separate chapter is due to the lack of accesible, sufficiently detailed historic documents. But I covered the addressees of the dedications of the „Damensonaten”, since nothing proves better the presence of female keyboarders in musician society than the compositions dedicated to them.

In music history fortunately we can find a number of superb and recognised female pianists, among them also some who remained till the end of their lives on concert stage. So I could not intend to be exhaustive, when I put the list of artists to be examined together. But I tried to grab such examples for more detailed analysis whose life-work significantly influenced the image of female pianists.

That's why I included in my thesis Clara Schumann, in addition to her concert career I also touched upon her teacher's work and her students, Sophie Menter, about whom her teacher, Ferenc Liszt said: „she is my only legitimate daughter in piano music”, Annie Fischer, „The” Hungarian female pianist, the dominant figure of an epoche, and Martha Argerich, whose career has been continously rising since the 1950's.

IV. Results

As a female pianist of the second generation I had the opportunity to experience the difficulties of this profession in my childhood, with my pianist mother, as well as in my own professional life, with my two children. Exactly these difficulties made me examine closer how my famous predecessors managed to combine career and family life, if at all.

Attention on studies made on female musicians and musical compositions was especially focused from the end of the 20th century, from the appearance of „New Musicology“, but these studies are based on other aspects, they start mainly with the compositions and reach through their „male and female“ aspects the artists.

In my thesis I attempted through analysing the personal character of the artists, the circumstances of their childhood, education, personal and private life to answer the questions, what conditions are necessary for a female pianist to have a long term career.

According to my knowledge my dissertation is a groundbreaking work in that regard.